CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 296

FEBRERO 1975

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

296

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 296 (FEBRERO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: JEAN THIERCELIN.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

CIFAR

A Francisca Aguirre: Penélope del otro Mediterráneo, poeta y compañera de poeta, para que reciba en la isla de su amistad a este poeta navegante.

No siempre nuestros países —a pesar de la laxitud del término «países»— permiten en América una plena identificación. A veces los límites del país coinciden con los de la región; con frecuencia no coinciden y las fronteras disciplinan lo nacional con separaciones irreales y abstractas, pero que, poco a poco, van cobrando realidad en las aduanas y las escuelas como una lección aprendida. Ya Julián Marías tropezó con estos equívocos al querer escribir sobre Hispanoamérica. Nuestras nacionalidades no se han formado (salvo excepciones) con el mismo concepto de nación que las europeas. Julián Marías dice que en Europa las naciones se constituyen *frente* y *contra* las demás. En Hispanoamérica tales afirmaciones y competencias se diluyen en distancias o se gasifican en la inmensa fraternidad del Continente. Esto, sin embargo, no contradice la acentuada personalidad de ciertos núcleos culturales y de ciertas regiones. Y no contradice porque Hispanoamérica —como bien la definió Rubén— es un *coro*, es decir, voces que sólo resultan singulares dentro y sostenidas en la unidad de un conjunto. El nicaragüense es mexicano —¡qué duda cabe!—, pero es argentino, muy argentino, y es también cubano. Y durante largos momentos nuestro *ser* puede ser equívoco porque no marca sus fronteras, sino que con-vive igualdades. Hasta que, de pronto, irrumpe lo suyo, lo característico, lo singular o inconfundible.

El joven ensayista nicaragüense José Emilio Balladares cree que uno de los aportes más importantes en la formación y la emergencia de nuestras nacionalidades, o en el «invento» de nuestros «países», es la literatura —novela y poesía—.

> Leyendo la nueva novela hispanoamericana, dice Balladares, *Pedro Páramo* o *La casa verde, Al filo del agua* o *La mala hora,* los perfiles del mundo hispanoamericano se han hecho menos borrosos en mi mente. Frente a la ciénaga donde el coronel Aureliano Buendía promueve sus treinta y dos levantamientos, la historia oficial de la República de Colombia aparenta ofre-

cernos sólo sombras de realidades. El México pre y posrevolucionario que nos presenta *La muerte de Artemio Cruz* nos descubre mejor las vivencias reales de la época que cualquier Historia de la Revolución Mexicana que las oculta bajo el camuflaje de una erudición falsa o de una demagogia interesada. La vida de las islas en que conspira el protagonista de *El siglo de las luces* nos dice más del mundo antillano que, pongamos por caso, *La biografía del Caribe*, de Arciniegas. En otras palabras, esa presencia de Hispanoamérica para sí misma por la que se interrogaban Julián Marías, creemos que se está logrando en buena medida por arte de la nueva «épica» o novelística de nuestros países.

Algunos países o regiones —sin embargo— tienen en la tierra o en la historia, o en ambas simultáneamente, ciertas *marcas*, o si se quiere: ciertos *dioses*, o *ángeles* o *demonios* que los sellan con un fierro candente o les imprimen carácter con su tutela y se elevan como musos o genios tutelares o como *padres* de poderosos dones terrestres.

Así las alturas de Macchu-Picchu.

Así el Padre Amazonas.

Así el Padre Mississippi.

Así el Padre Lago de los nicaragüenses.

En Nicaragua los indios llamaron *Cocibolca* al Gran Lago, y *Cocibolca* significa «lugar o nido de la gran serpiente». La serpiente en Mesoamérica era el símbolo del movimiento y del dinamismo terrestre, germen de vida. La «serpiente emplumada», o sea, el reptil-pájaro, o la tierra que aspira al cielo (o, según otros: la conciencia) es el símbolo de Quetzalcoatl, el dios-héroe cultural de nuestros antepasados toltecas, nahuas y nicaraguas. La serpiente, además, significaba o simbolizaba a los naturales y señores de un lugar. La serpiente, dice Mircea Eliade, se identifica con los autóctonos y es su signo de lucha contra conquistadores y extranjeros. Desde su primitiva significación mítica ya el lago perfila nuestro destino, porque el lago es nuestro mar interior, es el corazón de nuestro país, pero, simultáneamente sus aguas son camino de conquistas, codicias e invasiones. Para el indio, el Gran Lago es el nido de la serpiente. Pero entonces el español rodea el lago de puertos con nombres de santos que combatieron a la serpiente. Sorprende que los principales puertos del lago se llamen San Miguel, San Jorge o la Virgen («la Virgen que aplastó con su pie virginal / del dragón infernal la cabeza», según canta nuestro pueblo).

Es decir, para el indio en el lago anida lo autóctono. En cambio, para el español medieval lo autóctono debe ser vencido (como algo

demoníaco) por la fe. El lago, como una inmensa imagen poética, asume toda la problemática del mestizaje: Liberación que avasalla. Avasallamiento que libera.

La claridad de Nicaragua, esa luz radiante e insolente que Luis Rosales me hacía notar al bajar del avión en Managua, «el nicaragüense sol de encendidos oros» rubeniano es el fruto de este gigantesco espejo, cristal de nuestra historia donde se reflejan sueños y frustraciones.

Los que recuerdan el memorable prólogo de José Coronel al poemario *El estrecho dudoso*, de Ernesto Cardenal, no necesitan que yo me detenga en explicar la significación de este lago en la historia de Nicaragua y de Centroamérica.

Las naves que descubrieron Nicaragua y su lago iban buscando, conforme la imaginación colombina, el paso hacia China, hacia Catay y hacia la Ciudad del Cielo de los mapas de Marco Polo. Pero se atravesó Nicaragua y en vez del camino utópico hacia ciudades celestes, se produjo la Historia y la fundación de las ciudades terrestres. El paso por las aguas dulces del Gran Lago no apagó la tentación de Catay —todavía Rubén nos recuerda

el viaje de un vago oriente por
entrevistos barcos—

sino que la desplaza hacia América. El lago, cuando comienza a hablar español, cuando ya no es nido indígena de la serpiente, sino nido de rutas hispánicas, es una alcancía de sueños. Un depósito de ansias y navegaciones... Pensar que uno de sus descubridores fue Hernando de Soto, ese poeta de la aventura a quien Miguel Albornoz llama *El Amadís de la Florida.*

La gran tentación de lo «desconocido» —«descubrir lo no sabido»— es la aspiración y el viento que llena al lago de sentido mediterráneo en el amanecer de América.

Escribe José Coronel:

> Hay en el poema de Fernán González un verso puesto en la boca del héroe muchacho, que pareciera ya indicar no sólo la tendencia expansiva de Castilla y la profunda vocación de España, sino el programa mismo de los conquistadores de América:
>
> *E sepa yo del mundo e las cosas estrannas*

Esos deseos rara vez se quedaban a la mitad del camino, tanto más que el camino jamás se sabía dónde terminaba. Como Curzon decía, el Oriente era un viaje cuyo destino está siempre a la vista

pero nunca se alcanza. Quizá lo que buscaban aquellos españoles era lo inexistente y aun lo imposible. Lo materialmente imposible. No desde luego el Ideal, como pudo haber dicho Rodó; sino más bien, como lo dice Rubén Darío, el Imposible. Rubén llegó hasta ver en esa búsqueda como una especie de razón de ser de España y así lo proclamaba en los versos, tantas veces citados, de su poema «Al rey Oscar», con un entusiasmo español típicamente hispanoamericano y con brillantes sonoridades de banda matinal:

¡Mientras el mundo aliente, mientras la esfera gire,
mientras la onda cordial alimente un ensueño,
mientras haya una viva pasión, un noble empeño,
un buscado imposible, una imposible hazaña,
una América oculta que hallar, vivirá España!

«Aquel deseo de conocer el mundo y las cosas extrañas o extranjeras, es natural que haya sufrido a lo largo del tiempo las más inesperadas alteraciones y desengaños.» En Nicaragua, como en el resto de América, siempre hay hazañas, pero ya no pueden acompañarse con los tambores y cornetas de una banda militar. La aventura verdadera ha sido descalificada por la mitología moderna y comercial que hace tiempo compró los moldes de sus héroes y campeones. (Sus multitudes / «cruzados unánimes / como / un / solo / hombre / van al estadio», diría con su corrosivo humor el estupendo Pere Quart.) La aventura ha descendido al sótano de la pobreza. Sus hazañas pertenecen a una épica humilde y el poeta tiene que acertar con un lenguaje muy desnudo y simple —a nivel muchas veces del hambre y de la frustración— para contar, para narrar —porque la narrativa es oficio también del poema— la odisea de los que siguen luchando por lo «Imposible».

Hace más de cuarenta años, en una arenosa bahía de nuestro Gran Lago, los peones de las haciendas y los marinos y los pescadores corrían y se reunían en grupos en la costa señalando un objeto lejano en el horizonte. Acababa de pasar un largo y tremendo chubasco. Algunos opinaban que el objeto era una troza de madera —una tuca—; otros, que era una lancha volcada. La expectación duró horas hasta que el bote volcado —que eso era el objeto— se acercó empujado por las grandes olas y pudo ser reconocido. Varios hombres entraron al agua, cogieron el bote y al darle vuelta cayó una guitarra que venía en el fondo. «¡Es el bote de Cifar!», gritó el marino. Y un pesado y doloroso silencio ensombreció todas las fisonomías. Doce horas después apareció el cadáver. El bote le sirvió de ataúd. Un marino de largos bigotes, llamado Juan de Dios Mora, lloraba como

un niño. Y en medio de aquella gente y de aquel duelo, un joven poeta, que llevaba en el bolsillo una gastada edición de la *Odisea,* miraba todo aquello y abría su corazón a lo que veía.

Cifar, con su nombre oriental (acaso el fruto de un ansiado viaje por entrevistos barcos). Cifar Guevara fue un juglar (le llamaban «el poeta del lago»), un marinero que tocaba admirablemente el arpa y la guitarra, un peón de las aguas con alma aventurera y bohemia, un revolucionario que se metió en el abordaje de los vapores del lago en una guerra civil, un impenitente enamorado, un inquieto navegante. Sin embargo, aun con toda su exhuberante capacidad de aventura, Cifar no pasó de ser un pobre Odiseo frustrado.

¿Será cierto lo que digo?

El poeta español Jacinto Herrero Esteban dice que Cifar «no es héroe, ni antihéroe, sino más bien un prehéroe, como tantos otros Ulises que poblarían el Mediterráneo antes que Odiseo».

¿Tendrá razón el poeta español? ¿Será Cifar, solamente, un Ulises primitivo, un Ulises *avant la lettre*—al estilo del *Nacimiento de la Odisea,* de Jean Giono—; o será más bien un Ulises decadente o frustrado, es decir, un primitivo sin posibilidad de desarrollo, un subdesarrollado cuya aventura tropieza con el muro espeso de la explotación, de la pobreza y del hambre?

El joven poeta que ha visto el cadáver de Cifar—humilde Li Tai-po ahogado cuando regresaba de una parranda—, el joven poeta saca de su bolsillo el libro de Homero. Cae la noche sobre el lago, y mientras unos barcos izan velas, otros echan anclas y se oyen los gritos de los saludos.

Los pueblos del Mediterráneo que recorrió Ulises eran, en su mayoría, pueblos de jinetes que se habían convertido en marineros y que combinaban, para vivir, agricultura, ganadería y marinería, tales como esos hombres lacustres que enterraron a Cifar.

Homero nos describe una vida de gran familia dispersa, gente que más o menos se conocía y conocía sus naves desde lejos. Muchos de esos momentos de familiaridad rural, de cosas isleñas y porteñas se actualizan en las aguas de nuestro Mar Dulce. Vemos las lanchas que transportan el ganado de Ulises de la isla de Itaca a tierra firme del Canto XX, como quien dice ganado que transportan de Mancarrón, la isla donde vive el Padre y poeta Ernesto Cardenal, a San Carlos, el puerto donde a lo mejor encontramos en un muelle a José Coronel o a Fernando Silva.

O escuchamos en el muelle de San Miguelito alquilar la nave de Noemón para Telémaco, con la condición de que esté de regreso cuatro días después para hacer el transporte de mulas desde la Elide

(Canto IV). O bien, en un cuadro macabro vemos salir una lancha que lleva los cadáveres de los pretendientes a sus respectivas islas (del Canto XXIV), como no pocas veces llegan botes al puerto de Granada con tres o más heridos y moribundos, víctimas de un pleito a machete, en alguna bebedera en alguna de las islas.

Pero hay otra relación más profunda de acercamiento. Los investigadores que han estudiado las raíces y fuentes de la obra de Homero, demuestran cómo el ciego poeta recogió leyendas, tradiciones y temas mitológicos de Mesopotamia, de la India y de otras partes de Oriente y del pasado indoeuropeo. (Fábulas donde los héroes eran animales, el padre Homero los transforma en héroes humanos.)

Debajo de las aventuras de la Odisea hay, pues, un inmenso yacimiento de folklore antiquísimo. Pero lo interesante es que ese folklore (ese conjunto de leyendas, fábulas e invenciones místicas) está regado por todos los lugares de aguas o marineros del mundo: tanto en la Polinesia como en el Mediterráneo, tanto entre los pueblos pescadores de Galicia o del mar del Norte como en el lago de Nicaragua. El misterio de las islas y de las aguas, las condiciones del hombre que navega en los peligros de las olas, de los vientos y las distancias, producen en todas partes mitos y temas de literatura popular similares. El mito de Circe, por ejemplo, casi no hay región acuática con islas que no lo tenga en una u otra forma. En nuestro lago tenemos la Isla de la Carmen: Carmen significa encanto y encantamiento; y su leyenda vernácula, entretejida de elementos muy novelescos y mágicos, lo que nos pinta en resumen es a una mujer blanca y hermosa que atrae a los hombres y los deja «jugados de Zegua», fórmula de la magia nativa que corresponde a la conversión en cerdos.

Nuestra leyenda de los Tres Barcos Negros, que navegan eternamente en el lago, pudriéndose de viejos y con hombres barbudos que llevan siglos de querer llegar a puerto sin poder hacerlo, tiene cierto parentesco con los barcos de los feacios, que navegaban de noche como en un sueño y que transportaron a Ulises dormido.

Otra leyenda, la de la isla de la Mendiga, aunque está en la línea del mito de las sirenas, tiene elementos mágicos muy indígenas.

LA ISLA DE LA MENDIGA

A Fernando Quiñones.

Nechoca-tename —la isla de los gritos— llamaron
los indios a la pequeña isla de La Zanata
donde moraba, hace años, una mendiga solitaria.

Semejaba una vieja de una edad remota
aunque todos ignorábamos su origen.
Sólo una vez supimos que las hijas de Celso
bajaron a la isla y acercándose a ella le preguntaron:
—¿Quién y de dónde eres abuela? ¿Por qué todos los tuyos te aban-
[donaron?
¿Por qué permaneces lejos de los hombres
y no cruzas las aguas ni te acercas a nuestras islas?
Y las hijas de Celso regresaron contando
que volvió su rostro a ellas
y era una bella mujer de tersa faz y larga cabellera
una hermosa muchacha de ojos dorados nublados por el llanto.
Ninguno creyó la historia de las hijas de Celso.
Nadie se hizo eco de sus palabras
porque los que navegábamos en el comercio de las islas
muchas veces escuchamos los gritos de la mendiga
o vimos a la vieja agitar sus harapos
para pedir, a los que se acercaban, una limosna.
En las noches impenetrables veíamos la fogata sobre el acantilado
iluminando su figura desgreñada y trémula
y los timoneles sabían que la mendiga aullaba de hambre
y apretaban su corazón de pavor desviándose de la ruta
mientras otros, más osados, se acercaban temerosos
y arrojaban con lástima alimentos a la playa.
Una noche de borrasca en que la fogata ardía
Cristóbal rompió su lancha contra las piedras de la isla
y salió a tierra desnudo y malherido.
No volvimos nunca a saber de Cristóbal.
No volvió la mendiga a agitar sus harapos.
Sólo una vez supimos que las hijas de Celso
bajaron a la isla y acercándose a ella le preguntaron:
—¿Muchacha, que ha sido de Cristóbal?
¿Es que acaso no sabes que Cristóbal es nuestro hermano?
Y las hijas de Celso regresaron contando
que volvió su rostro a ellas
y era una anciana de faz hundida y desdentada
con los ojos secos y fijos y sin tiempo.

Bien, se me dirá: todos esos nexos, todas esas analogías se dan en todo lugar de mar y de navegación. Los cuatro mares de España están llenos de evocaciones homéricas y precisamente ésa es la maravilla de la *Odisea.*

¡Cierto! Nosotros tenemos también dos mares al Este y al Oeste, mares con marinos y pescadores de perlas y camaroneros y pescadores de largas redes o pescadores solitarios como el viejo del mar de Hemingway. Pero el lago es otra cosa. Es como un cónsul gigante del mar, como un Homero inmenso de aguas canosas que nos da una cátedra permanente de odisea. El lago es otra cosa: es el mar en el pecho de Nicaragua; *es el mar metido en el cuerpo;* es un caso de posesión. *Nicaragua es una posesa del mar.*

Y Cifar es uno de los frutos de esa posesión, que como toda posesión, lanza y retiene, tienta hacia afuera pero apresa y atormenta con lo «Imposible». Cifar es el viejo deseo de «cosas extrañas», Cifar es el «buscado imposible» rubeniano, pero cada vez más cerrado, cada vez más imposible para el pueblo de América. ¡Sí, cada vez más imposible, pero cada vez más cercano!

... Un día nuestro «prehéroe» desmonta del caballo y embarca en una lancha. Posiblemente su padre fue marinero. En cambio, su madre, mujer de tierra —tierra ella misma—, maldice como Hesíodo del reino de las aguas. Es la hora de la partida.

Copio el poema:

LA PARTIDA

Dijo la madre a Cifar:
—¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y riéndose exclamó:
—El Lago es aventura.
—Prefieres, dijo ella
lo temerario a lo seguro.
—Prefiero
lo extraño a lo conocido.
Izó Cifar los foques
y el solo ruido loco de palomas
de la vela
lo llenó de alegría.
—Madre: habla en tu lengua
el techo estable, la casa,
la mujer. (Dicen
que las islas son tumbas de mujeres.)
El hombre es nave.
—¡Es riesgo!, gritó ella.

Cifar sonrió; puso el arpa en la proa
y doblando el torso tiró de la cadena
y levó el ancla.
Otra vez un niño
salía del vientre de su madre
al mundo...

El lago es la tentación de la «hidrys», de la desmesura, frente a la tierra campesina y rutinaria que lo rodea. El agua es destierro, exige un abandono de la seguridad, un desasimiento de lo terrestre para vivir la maravilla de la aventura.

Pero ¿adónde va ese ilusionado y pobre Odiseo?

Se me viene a la mente la estupenda novela-crónica de la vida de los pescadores del Cantábrico —*Gran Sol*—, del gran Ignacio Aldecoa, y la misma pregunta que me hago sobre Cifar, estalla también junto al cadáver de Simón Orozco. El pescador Simón Orozco ha muerto dentro de esa épica humilde y rutinaria donde la vida cicatera y sórdida no paga. «Al que la mar le está estrecha de vivo, de muerto le viene más que ancha», comenta Macario Martín, el filósofo del «Aril».

¿Y qué dirá Cifar? El nicaragüense es más poeta que los pescadores del Gran Sol, pero es mucho más primitivo, indefenso y pobre. La pobreza convierte a Cifar en un entusiasta soldado de una de tantas guerras civiles nicaragüenses, y luego en un desengañado de la guerra civil, mejor dicho, no en un desengañado (porque, ¿cuál ha sido el desengaño de los humildes de América sino sumergirse en nuevos engaños?), no un desengañado, sino un olvidado de la guerra civil. La pobreza también lleva a Cifar a la cárcel (por pleito, una cantina, un puerto), la pobreza le dosifica la calidad de sus amantes y los niveles de sus desilusiones. Porque la mayoría de los cantos de Cifar son motivados por intensas fascinaciones, pero siempre sus finales o sus regresos quedan impregnados de una dolorosa frustración. Del depósito de ansias quijotescas que es el lago, Cifar —por ejemplo— quiere, en su medida, luchar como héroe con el monstruo (se le sube en la sangre el español exterminador de males y desfacedor de entuertos). Quiere llenarse del espíritu de San Miguel o de San Jorge. Ser, acaso, un caballero de la Virgen.

Pero ¿cuál es su historia?

Oigamos lo que él mismo nos narra en el poema.

EL GRAN LAGARTO

Esta es la historia
del Gran Lagarto del Lago.
Le decían El Viejo.
Una lama verdosa lo vestía de siglos.

Por ese tiempo en las arenas
del Sontolar crecía un pueblo:
gente huertera inútil a las aguas,
ranas que no se apartaban de la orilla.
Enfrente —en la isla del Armado—
en la caverna
que todavía le dicen «la cueva del Lagarto»
hizo su nido El Viejo. Día a día
se cruzaba las aguas a devorar los cerdos
y ganados. Acabó con ellos
devoró a los perros
y una tarde —a la vista de todos—
se llevó un niño.
Una noche
que anclamos en «El Muerto» me contaron
que el pueblo del Sontolar desarmaba
sus ranchos
buscando la montaña.
Junté a los moradores
los animé con palabras de hombre
y una flota de botes y arponeros
zarpamos al Armado. Las mujeres
rezaban medrosas de rodillas
y tocaban el cielo con sus gritos.

En la boca de la cueva
armé el lazo con el agua a la cintura. Los boteros
golpearon a los perros y a la ceba de su llanto
vimos al fondo removerse el fango
que manchó de sucia antigüedad las aguas.
Luego se alzó una ola, un borbollón
oscuro y vimos
la verdosa pupila, el impasible ojo
y llenos de terror huyeron, ¡los cobardes!
Tiré del lazo
pero, solo, apenas pude esquivar al monstruo

que tumbó mi bote a coletazos.
Si no cayera el perro, si a los gritos
no siguiera a los que huían, a estas horas
no contaría el cuento. A duras penas
pude enderezar el bote
y escaparme.
En Zapatera
me esperaban con piedras.
Las sombras
me libraron. Y así acabó la historia.
Los cobardes
despoblaron el pueblo.

Los mitos parece que se vienen abajo y sin embargo se sostienen o se reconstruyen con sus propias cenizas. La utilidad no acepta el quijotismo. Lo decía porque lo sentía en carne viva Vallejo:

> César Vallejo ha muerto, le pegaban todos sin que él les haga nada; le daban duro con un palo y duro también con una soga: son testigos los días jueves y los huesos húmeros, la soledad, la lluvia, los caminos.

El héroe no llega a ser héroe. Es derrotado por el miedo, el elemento donde se desarrollan los «caimanes». Esto me recuerda como comentario una frase del poeta judío Ezra Zussman:

> No pronuncio el nombre de Dios, sin embargo siento el deseo de rendirme a poderes mayores que la ironía o la duda. Son los poderes del amor y de la penuria, del miedo y de la desesperación.

En otra ocasión, Cifar, alucinado por la fascinación de la noche en un puerto desconocido, nos cuenta otro tipo de desilusión más leve y sutil.

Copio su poema «La noche»:

LA NOCHE

En este puerto desvencijado
soportando la soledad
y la lluvia. En este puerto
muerto
esperando mi liberación

(¡Navegaría en cualquier madero
podrido, en cualquier barco
atestado de cerdos!)
porque, llegué en la noche
y miré desde la proa las lejanas
luces y escuché los cantos
que bajaban con el viento
y vi cruzar el muelle
a una bella mujer desconocida
de quien nadie me da razón en este puerto.

En otro poema, no es Cifar, sino Angelina, en el acantilado de su isla, quien nos ayuda a penetrar en la loca inquietud del marinero amante en un medio en que el amor mismo es violencia.

Veamos el poema:

ANGELINA EN EL ACANTILADO

Pregúntame:
—¿qué buscas
descalza
en las hirientes rocas
del acantilado?
—Heriría
mis pies, subiría
con el viento y la lluvia
a divisar el lago
si el loco de Cifar...
(y llora)
... vino a buscarme
y quiso
hacerme suya.
Me luchó sobre la arena
Le clavé
los dientes, le arañé
la cara y furioso
zarpó sobre el oleaje
a mitad de la borrasca.
—¡Ojalá no se pierda
en la tormenta!

¡Le estoy agradecida!

Creo que es interesante excabar un poco más en esta veta y penetrar, a través de la mujer y de Cifar en el *amor* de la gente del lago, porque esa gente es expresiva de América (es el grito de su plexo solar) y el amor en que se mueve es germinal, poderoso y oscuro.

Voy a copiar dos poemas breves de los amores de Cifar: «Eufemia» y «Rapto», y luego, para ir a fondo, el relato de sus bodas.

EUFEMIA

Et Merito, Quoniam Potui Fugisse Puellam...

Tomé al azar la lancha de Pascasio
y ahora reniego de mi suerte.
Miro las olas furiosas y los vientos
negros de Octubre, ¡a qué horas
preferí este tiempo implacable
a la furia de Eufémia!
¿A qué puerto voy, a qué tumba
me lleva este chubasco perro?
Cuánto mejor aguantar
tus gritos, Eufemia; cuánto mejor
tu cólera, tu desgreñada
ira en la madrugada
que esta furia de las olas y estos gritos
bajo los rayos y los vientos.
Ya hubiera dominado tu enojo,
ya estuviéramos en los besos
ya dormiria dócil después de la tempestad
y no ahora, clamando a Diós
arrepentido, vomitando mi cobardía
en la borda, mientras el negro
cielo sólo me recuerda el furor de tus ojos...

RAPTO

Sobre los cerros
en un cielo pálido
brilla el lucero

Suelto el ancla y al ruido
chillan los pájaros.

Vuelan garzas.
Los ganados balan
en el arenal lejano.
De la chopa
sale Fidelia peinándose
al fresco del alba.

Se vino anoche
conmigo. Me dispararon
tiros, me echaron
lanchas veleras. Pero
«La Sirena» corre.

Tengo una isla para ella.

Dejemos ahora que Cifar nos narre sus bodas. A este poema le puse yo de epígrafe un verso de Licofrón, que dice:

Y el mar virginicida batían con sus remos.

Quise, con esa cita, llamar la atención hacia una creencia o superstición de los griegos —el mar virginicida— que es compartida por las gentes del lago de Nicaragua.

LAS BODAS DE CIFAR

... y el mar virginicida batían con sus remos.

LICOFRON

—¡Deja de llorar! —gritaron las mujeres
y se oyeron sus risas
entre el reflejo
de las antorchas
y el golpe de los remos.
Llevaban a Ubaldina, con guitarras
con su velo de novia
y un ramo de azucenas.
Eladio, el carpintero de ribera
y Pascasio, el marinero manco
construyeron la barca.
Yo labré el mástil
y mi madre
cortó —sobre el arenal— la vela.

Zarpamos
cuando rompían los albores
pero Octubre
levantó los vientos.
Ráfagas, turbiones,
olas
rayos
el lago embravecido
y negro nos golpeaba a muerte
el barco y nos rompía
las velas y las drizas.
Al caer de la tarde
el huracán bramaba.
—¡Mierda! —gritó Eladio— ¡Nos hundimos!
Pero el viejo Pas, sereno
con su brazo único al timón
dijo a los hombres:
—«Está el Lago cebado
la lancha es virgen
y la mujer doncella.»
Abrieron entonces la escotilla y nos metieron
al oscuro vientre:
olía
a brea el maderamen.
Tumbé a Ubaldina aterrada
y más que el amor
las olas me ayudaron.
Después abrí la escota
saqué el brazo
y tiré el velo a las aguas.
(Así engendré a Rugél
tan duro en los peligros
pero débil con las hembras.)

Contrapongamos todos estos textos del amor o de los amores de Cifar —cuya violencia va, a ras de pobreza, enhebrando los encuentros del sexo—, contrapongámoslos con el amor rubeniano, amor también nicaragüense y con mucha dosis de su nahuatl oculto, pero a otro nivel y grado de cultura.

La Venus de Rubén —en el fondo— es triste. Recordemos uno de sus primeros y más inquietantes poemas, titulado precisamente «Venus». «El verso final de este poema —dice Octavio Paz— es uno de

los más punzantes de nuestra poesía: *'Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar'*. La altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer.»

Rubén, el último renacentista, cruza la Venus del Renacimiento con la estrella venus de Quetzalcoatl, y lo que logra es una lágrima más brillante en los ojos de la diosa.

Recordemos su desnudez maravillosa cuando irrumpe en una concha del Mediterráneo de Botticelli. Desnuda, es verdad, «despojada de todo vestido, mas no de su pudor; con una mano tímida sobre los senos y la otra cubriendo con sus cabellos su sexo». Y culminando esa irresolución de su desnudez, el bellísimo rostro de una mujer de una tristeza jamás conocida. Es un rostro a punto de llorar. Las lágrimas ya están en sus ojos donde brillan como una estrella.

¿Por qué la Venus del Renacimiento, por qué el Amor que viene del mar y de la antigüedad —y su desnuda naturaleza (la desnudez de lo natural)—, ya no llega como la Venus de Milo, serena y sin carga en su conciencia de mármol, sino triste —¡Venus lacrimosa!—, amedrentada por un presentimiento o por una nostalgia de bien perdido y cubriéndose con la mano en una actitud que, más que pudor, insinúa o inicia la angustia?

Rubén sabe la respuesta. Rubén fue cristiano. Un cristiano renacentista, oscilante entre la catedral y las ruinas paganas.

En cambio, la Venus de Cifar no es ni siquiera la naturalidad griega de la de Milo, sino anterior. Es más terrestre. Es la mujer del Popol-Vuh, el libro de los mayas que dice que el hombre fue hecho de maíz y que la mujer fue hecha de espadaña —el sontol o junco con que el indio hacía las esteras del lecho (la carne de la mujer se hace lecho)—, pero también la espadaña es la vegetación que crece a la orilla del agua y sugiere a la mujer como límite de las aguas, como isla o ribera, como orilla y borde de la aventura.

La Venus de Cifar es la Coatlicue de la falda de serpientes a través de una leve capa de cristianismo; de un cristianismo que llega al pueblo de América a través de la bastardía y del mestizaje lavado de la rígida tradición monógama judía.

La Venus de Cifar es la mujer adversaria y de poderes mágicos, en cuya línea de batalla hay mucho de aquella frase de Bataille: «El acto sexual es en el tiempo lo que el tigre es en el espacio.»

Cifar es un caso de posesión. Es la aventura metida en el cuerpo de un pueblo que ya no tiene donde escoger: o es héroe por el solo hecho de vivir, o, como decía el personaje de Aldecoa: ya de muerto le viene la mar más que ancha.

Hay dos breves poemas de Cifar que dan vuelta a la esquina de la épica, y nos llevan a la parte de atrás, a esa otra cara de la moneda del Gran Lago; cara de penuria —cara de la aventura de la desventura—. Uno de ellos se titula «Viento en los arenales» (es un poemita corto, casi como un haikú japonés). Dice:

La marazón
arroja
sardinas
a la costa
Hiede la playa
y vienen
gentes de adentro
con lámparas
y hambre
y suena
como un gemido
el viento

El otro poema se da a través de un contraste. El autor visita en dos tiempos una misma isla, la isla de unos hermanos a quienes apodan «los gavilanes». Dice el poema:

«Los Gavilanes»
abandonaron esta isla.
(Juan era timonel del «barco».
Alfonso el más diestro
pescador de sábalos. Felipe
el dueño de «La Sirena»
la más rápida velera
de estas aguas.
Hoy Juan maneja un taxi
en Managua y cobra
un peso por carrera,
Alfonso es dipsómano perdido,
Felipe es el dueño
del burdel «La Sirena».)

En la espalda del lago —detrás de su potencia de aventura, fecundidad y sueño—, existe la cosa cerrada, el contrahorizonte, el emparedamiento.

En el misterio siempre sorprendente de la poesía, me llamó mucho la atención que Fernando Quiñones, es verdad que andaluz (y Ni-

caragua es una parte de Andalucía), es verdad que marino, descubriera en su poema al Gran Lago, que navegó junto conmigo y que publica en su último libro, *Las crónicas americanas;* me llamó la atención, digo, que descubriera al golpe del ojo esa mitad oscura del lago.

¿Quién podría aquí [*escribe*]
quién por esta candidez cruda
de tu Mar Dulce
podría saberte herida, derribada, convulsa,
en vilo el pueblo, ácido
en las bocas el pan, quién
a la mesa de la Cunuí y sus pescados en Granada
junto a las jarras de leche humeante de la María Chila
en las horas sin roce
de Solentiname
del Tepenaguasapa o por la Isla
del Sombrero de Cuero o el Raudal
del toro, millas y millas, días
de jubilosa luz,
quién te ve las cicatrices
que avías baratado e avido
de las uñas e dientes de los tigres
de ayer y de hoy...?

Nicaragua sigue siendo el «estrecho dudoso» de nuestro canto. El Gran Lago, su río, sus puertos, su castillo, marginados como sus marineros y sus héroes, un día parecen pertenecer a un mundo novísimo, preliminar, de Esperanza; otro día parecen arrastrados por un mundo frustrado e impedido en su desarrollo. Cifar, después de sus odiseas cuotidianas —ya al final de su canto—, regresa con sus amigos. Es de noche y el marinero medita en su destino. Su poema se llama «Las islas», y dice:

LAS ISLAS

A Ernesto Cardenal.

Llamo a mis amigos.
«Hagamos algo», les digo.
Pero todos se van,
todos dispersos
buscan lo suyo.
En Cárdenas
en Orosí
en San Miguel
no ha despuntado el alba

y ya prenden sus motores
o izan velas.
«¿Qué busca
de puerto en puerto
mi pueblo?»
¿Hacia dónde
enfila su proa
el corazón de los pobres?

He navegado con ellos.

Vienen
soportando el tiempo
cargados de hijos
y de animales
con guitarras y lámparas
cruzando
la densa marejada
hacia las islas.
(De este país
no quedan sino islas.)

Oigo
sus cantos.
Pascasio
nos habla de la muerte
la compañera de las aguas.
Eladio se ilusiona
con la pesca. Anselmo
hace cuentas con los dedos
y el Maestro de Tarca,
haciendo historia, nos dice:
—En Solentiname,
archipiélago de las codornices,
pereció Tamagastad
contra los escollos de la Venadita.
Allí lloró la tribu a su héroe.
Allí todavía lloran los que pasan
esperando una antigua promesa.
Allí dice la leyenda
que ha de volver a su pueblo
con una palabra nueva.

Se oyen lejanos
los gallos.
El viento
sopla en la brasa del lucero.
Parece
que ya amanece.

Cifar, con cierta duda, y mirando las señales de la aurora, cierra su poema diciendo: «Parece / que ya amanece.»

Yo también lo creo y voy a robustecer mi esperanza con un último poema de Cifar. En este poema la semilla del amanecer es pequeña, es la de un niño que muere por salvar a sus amigos. Simiente de amor que el viejo lago celosamente guarda.

El poema lleva el nombre del niño: «Piolín», y dice:

Una isla
picoteada
por las gallinas
—un pedazo
de estrella— fue
el país
de Piolín
el niño
de los gallos.
A la vela
llega Magdaleno
vela
de cuerpo ausente
—el remo del niño
y cuatro candelas—
—«Piolín:
salvaste
a la niña Rina,
salvaste a Teo
¡mi hijo!»

Tocan violines.
Lloran
alto
las abuelas
y los pescadores
con lámparas
buscan el cuerpecito.

Entonces
canta el gallo
de Piolín
—¿Dónde estará?
(La noche llena de gallos)

—¿Dón-de-es-taraaá?
De isla
en isla
los gallos preguntan
por el niño
y con preguntas
van haciendo
el alba.

PABLO ANTONIO CUADRA

Apartado 192
MANAGUA (Nicaragua)

TRES RELATOS POSTUMOS DE ALEJANDRA PIZARNIK

LA ESCRITA

A Nicolás Anne Edme Restif de la Bretonne y a Antonio Beneyto.

—Mamá, me hice pipí en los calzones nuevos.

La reina Lupa, asistida por su fiel Caracalla, asió el microscopio y se consagró a estudiar el sentido oculto de la frase que, si sus sentidos no la engañaron, había oído con esa su simpatía por las desgracias ajenas.

La cara de la regina se parecía a la de la mujer que no vende violetas a la salida del cine Lorraine cuando no se exhiben las series acerca de Josefino Namunculó (con Mea Culpa en el rol de una tartana llena de tartamundos que Afasia Tartuffova llevó en viaje de placer anal por el Bósforo, donde los ayos malayos de los 400 mongoloides que integraban el coro pidieron lauchas para defenderse en caso de *amok).* En caso de *amok,* llamar a.)

(Aplausos. Harry Harris dice: *Hurra* y otros retruécanos que el lector y el eructor me perdonarán que no consigne, pero la tonsura me obligaría a seguirla y hoy quiero salir de este texto temprano para poder comprar bonetes, pompones y otras cosas que callo.)

Bostá soltó un pedo de origen nervioso al ver que Harris se quitaba los pantalones de puro enturbiasta.

—¡Chancho! —dijo.

—Yo no fui. Fue Bostita —dijo el pedólar.

Doc Pucha se irguió como el asta de una bandera a media asta.

—El resto de mi discurso a contraculo lo oiréis cuando os lo diga —explanó.

A lo cual creyó responder Mea Culpa haciendo con su cabeza un signo que nadie caló, si bien ella continuó bordando el ajuar de Aspasia como si nada raro pasase en Jaén, donde mis cigüeñas cambiaron de pata, tocaron el pito y, como putas, afeitaron a un pato.

Viéndolas posesas, Buffalo Bill prorrupiensa en sollozos desde el colectivo 60. De pie y llorando parecía una pestaña. A su vera, un cura agitaba un cubilete de dados al tiempo que predigritababá

(y los 40) el gordo de novedad, lo que los llevó a hablar de la esperculanza.

Tanto sacudió el cubilete que todos salieron de sus cubiles y gritaron que la Reina no estaba en sus cabales.

El fabricante de linternas mágicas abofeteó al fabricante de andreidas por haberle instado a cambiar de ramo.

Cosa que sirvió de coartada al coatí para demostrar que él no se coaligó con el marmitón, quien, por otra parte (por la boca), permaneció tan silencioso que hubiérase podido oír la caída de una aguja, narrada por la propia aguja, si las agujas hablaran, si llevaran un hato con vituallas para la travesía, además de desodorante para las hermanas axilas y una lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatí la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia, amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiva intente reanimarla con sus ocho lenguas, cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid.

El coatí calzóse los patines del lobezno y, tras asegurarse de su higiene pernal, lanzóse por la pista de hielo dorado ritmando su carrera con unas castañuelas, cuyos sonidos aspiró por error, debido a lo cual empezó a desaparecer hasta invisibilizarse como yo.

Con esto desapareció nuestro nuevo persopeje, el gran patinador Zózimo.

El búfalo se echó a llorar como quien muere de sed entre una jarra de agua y una bañadera llena de café, instalada a todo trapo en la selva virgen.

En efecto:

ella tiene que dejar que él la bañe y la seque y la encierre en un cubil donde por más que ambos jueguen con dados cargados no se cansen los dedos de tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color altivo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una siringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes y luego, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche.

Pido silencio que estoy hasta acá de loros, cojas, chúes & Cartago.

—Me cago en Cartago —dijo el hombre de cartón pidiendo un cortado.

Son las tres de la alba de dedos azules si no fueran esas uñas enlutadas como si el mundo no existiese.

—¿Viste «Los poetas tembleques»? —preguntó Gregoria Cul, la poubelle de Clingnancourt.

—Ní —nefirmó Festa para terminar con los metecos tremantes.

—El culicidio por culcusida de la culbuta —dijo Gregoria.

—¡Puta mandria que me fadraga! Nadie me entiende el festilogio. ¿Hablo en catamitano? ¿Nací en Paracuellos de Giloca?

—Dále, ché, te presto *La Culomancia.*

—Nepote —dijo, sentada en una escupidera, Festa.

—Dále, ché, te la regalo.

El culín a la regresiva se le meneó de contento. Cuando húbose posesionado del libro porno hasta decir *bosta,* dijo:

—Bosta.

—¿Y los poetas de los tembladerales?

—Creo que llevaban una especie de peto debajo de la falúa.

—Tenet fet —dijo el feto.

—¿Qué se creen? ¿Qué tienen corona? —dijo Coj—. El cuento de Alejandra es para todos, y si no les gusta, consíganse uno especial para ustedes, que mientras estén aquí, estamos en la democracia.

—No sea guaranga, aunque lo sea —dijo Festa—. Además ¿no sabe que está prohibido entrar con animales en los cuentos?

Tal la alegoría de la justicia, Festa señaló con dedo acusador a nostro Pericles quien, de pie en su percha, cerraba fuertemente los ojos miedoso de que en ellos entrara algo de la espuma con que lo friccionaba, su novia, la ducha Aspacia.

Chú el caligrafofo alojó ósculos sobre manos de culirotas a las que se les caía la baba como si hubiesen parido a pirro.

—Pirro era medio pegalotodo —verdijo con espuma Loreal.

—¡Qué loroamor! —marechalizó Gregoria—. ¿Es comprado o hecho a mano?

—¿Cómo? ¿También toca el piano? —dijo Festa.

—Pedro, tocá *Para Elisa* para estas señoritas —dijo Cojwig van.

—No voy a tocar nada y mañana se lo cuento todo a mi analista —dijo el verde psicopatita.

—En el ludo, la casilla de la muerte es rosa —dijo el amarillo sinópata.

—¡No te metás, amarillo! —dijo, verde de rabia, Coja La Rábida.

Festa y Gregoria, acostadas como Fritz y Franz, reían como Lady Godiva.

—Como Paracelso —dijo Pericles— nací en Parada de la Ventosa. ¡Me cago en el Parnaso!

Fue entonces cuando entró la Pardo Bazán a cuyo plumiferón debemos *El loro de Paradela de Muces o Morriña por Pericles*, ilustrado con esculturas de Berruguete.

No sin sonreírse al ver a la novelista obesista, agregó el raro loro:

—Quiero que me dejen partir para ir a ocultar en el fondo del mar mi tristeza sin fondo.

—¡Oh! —dijo Aspacia. Y se tiró un pedo azul.

A lo cual sonrió todo el mundo, según nos enteramos leyendo el diario íntimo de Chú:

«...do azul. A lo cual sonrió todo el mundo. Exagero. Había una cosa que no sonreía; era el mate».

ABSTRAKTA

A la princesa Dovnia Kolikovska.

I

—¡Estúprida! Con esa patita de rana que te van a mandar como por un tubo a la misma mierda, corrés parafrenética. Es pura prisa, eso. ¿A dónde querés ir, Patafangio? Derechito a la mierda con tu quesíquenó que sólo dice *tralalá*.

—Clausurar picoloro. Los vecinos dirán. Ayer en la percha y recorrido por chuchos, parecías un anticonceptivo de gutapercha. Y hoy, ¡zás!, el mierdapercha se traga una papa papórea y ya se lee las *Memorias* de Perulero Papiro encuadernadas en papirino con una parapajita a modo de señalador.

—A ver, Coja, si me dice de nuevo, pero más despacio, cómo vienen esas Memorias.

—Amigos de Occidente: aquí tienen un pajero amarillo. Es más pajista que la paja —pajeó El Peripajita saludando a la Areopagita.

—¡Ufa! ¡Una gallina! —dijo Lacoj.

—¿Qué querés, gallo? —dijo Zacarías.

—Anunciar a D'Annunzio —dijo el nuncio canoro.

—Apriesa cantan los gallos —canturreó la culta latinicoja encerrando al nuncio y a D'Annunzio en la sala de ser y estar. (Nunca más nadie volvió a verlos. Se habían ido, se habían mudado, se habían muerto.)

—Tenín Saturno en la coja primera —dijo el doctorchú.

—Che, Saturcho, ¿qué se fizo del lioróscopo que me prometiste? Mi animula blandula vagula necesita su loroscópulo proprio *hip & nunc.*

—¡Periculo! En mi puta vida he tolerado abuso de confianza para con los amigos meos. Ay de tu verdaje si volvés a llamar Saturcho a este saturchino de mierda.

—¿Vé? ¿Vé? ¿Vé? —dijo el verde párrafo poniéndose cuatro pantuflitas y una camiseteta muerta de frisa.

—Mañana te digo tu horoschata —díjole el chato Chu bebiendo horchata de una chata.

—Podrido Oslo agratecerá —y lo miró al mandarín que los demás pensaron en los ojos prohibidos de las cantoras nocheras que van y vienen por la calle de la Trovadoresa.

—El solo verte viéndolo me justificaría si de repente te dejo sin traste —dijo un pobre trasto triste o la triestina etruscoja.

—*Paramaban papita oculos* —cablegrafió Pericles a Demóstenes.

—*Imposible, stop, dentista, pone corona en piedra, stop, muchojo, stop, cuidar culos, já, já, já.* Demóstenes.

—¡Callar, rufianes! —dijo vejtida de cojaco.

—¡Dr. Chú! —dijo Aristóteles entrando y no saliendo.

—¿Por qué me busca, Tote? —dijóchís estornudando.

—¡Oh! —dijo Tote.

—¿Qué indecible farfullás? ¿O acaso te rompieron el culo con tu propia varita? —dijo Peritabú.

—¡Oh! —dijo Tote.

—Ché, no te hagás la que no fue y contá —dijo Cojo.

—¡Un libro! ¡Ayer! ¡Lo escribí! Yo miraba TV cuando: ¡pffffffffff! Cubrí la agendita azul con conceptivos y conceptitos.

—¡Tu quoque locuta puta! —dijo, disfrazado de Cesárea Bruta, el Dr. Chú.

Pericles saltaba de percha en percha sin prestar atención al hecho de que no había sino una sola percha.

—Doctorchu, del dichu al hechu hay mucho trechu. Aca no entendemos tanta cosa. Y, sobre todo, ¿qué van a decir los lectores?

—Pedrito se caga en los lectores. Pedrito quiere lo mejor para Pedrito y para Pizarnik. ¿El resto? A la mierda el resto y, de paso,

el sumo. Porque Pedrito se caga en: lectores, ubetenses, consumidores de triaca, tintineadores, atetados, tetepones, tesituradores, tetrarcas en triciclos, popes opas con popí de popelín y... —dijo Petroilo y bailó un tango hasta que se cayó de culo.

—¡Oh! —dijeron las damas. Pero la flecha del niñito ciego solo se calavó en Chí, quien —chuno túpuco— así perorόse a sí propio:

—¡Ojo! ¿Si Plexiglás responde Noh? Ojochú. Urdí en forma y luego perorá hábilmente acerca de Eros. Así verás si se parapa allegro vivace su paralígeropezculiferineo o si deviene una quisicosa visigoda y cacarañada como los monótonos culos occidentales con que dotó Renoir a sus «señoritas tocando el piano».

—Si yo escribiría pergeñaría una bibliografía de Ana Bolena —dijo la copa decajitada.

—Anaboluno tiene su gusto —dijo León Chúoy sonriendo como Ana Karenina.

—Pedrito quiere papitas con anchoas andróginas —anexaron Merdocles y el león.

—¿Te callás, pedazo de mierda rotativa? —dijo la coja escogiendo una anchoa en la rotisería de la reina patoja.

—Soy el andrófobo, el príncipe verde en su percha abolida. Mi única papa ya la he comido y mi pirulín muerto revive al sol tuerto de mi redonda tía —dijo Pericardo de Nervicles.

II

—Chú es un erudito, pero Pericles es otra cosa —dijo un pompón colorado.

—El vacío es el elemento en que viven más a gusto los intelectuales —dijo T. S. Chú.

—Corta castellano como Juana la Loca —dijo la pompuelita del pomponcito colorado.

—¿Y la lordosis del lord? —preguntó Perilord, un gracioso pisaverde que acaso volveremos a encontrar.

—Mejor, gracias, querido Pericles —dichú.

—¿Por qué dice el diccionario que soy un «ave prensora»? —dijo el «ave prensora» mientras se sacaba las gafas y se secaba los ojos, pobrecito.

—¡Pobrecito! La envidia de dedos color sepia reina en los cuatro reinos que son tres: el animal y el mineral —dijo un chuansioso por estarse a la sombra de un Pericles en flor.

Rabiando que ni Pasteur, la Coja daba zapatetas en el aire:

—¡Grrr! ¡Putos! ¡Grrr! ¡Putos!

—Una coja bien, soporta; mas su antípoda, no —dijo la Estagirita entrando y no saliendo.

—Permitime, María Escolástica, yo seré una nada pero vos no sos quién. ¡Ufa! Desde que publicaste el Organón ya no saludás más, al entrar y no salir.

Pericón rió.

—No bien me leí el dichoso Organón, me llené de caspa y de eudemos. Ahora me resulta nicómico, pero en su momento me dio tanta rabia que peroré sobre Aristómenes en el Club Amigos del Falso Averroes.

—¡Loro latero! Ni siquiera leíste «Patoja y yo» —aseveró severamente la Sanseverina.

—Déje que perore, amicoja. De solo oírlo, gozo.—(Chú).

—Ad pajam —dijo Perifreud.

—¡Alsucio y loroano! —dijoc.

—¡Lueñe lengua luenga! —dí Pé-Pé—. Y si les cuento a los amigos cómo saltabas en bolas pero con guantes largos, en el hotel Loretano, en Lovaina, con ese lovaniense que se meaba de risa al verte con los zapatos ortopédicos, guantes y anteojos saltando y chillando «a la lata, al latero, a la hija del chocolatero» y el tipo te señalaba con el índice y pronunciaba: «loxodromia» y otra vez juá-juá y entonces decía «loxodromia» y de nuevo la risa hasta que:

—¡Paquete de mierda extraviada por un hipopotamito con lúes! —dijo la que amanece cojeando.

—Si querés quejarte, pedí en administración el Libro de Cojas —dijo Perry Key, mientras su manager le rizaba la verde cabellera elogiada por Liberace y por la revista Planete.

ALEJANDRA PIZARNIK

(La correspondencia sobre Alejandra Pizarnik puede dirigirse a

OLGA OROZCO

Charcas, 3962. 7.º-A.
Buenos Aires, ARGENTINA)

EL TEATRO DE BAROJA

Huelga decir que el teatro de Pío Baroja es apenas conocido. En la mayoría de los manuales ni siquiera se menciona su labor dramática. En general, los críticos, incluso los que han escrito extensamente sobre don Pío, han juzgado su teatro negativamente, cuando no han optado por hacer caso omiso de él. La bibliografía sobre las actividades dramáticas de Baroja no alcanza la docena de títulos, siendo la gran parte de ellos comentarios breves. El examen más detenido que se ha hecho del tema se debe a Leopoldo Rodríguez Alcalde y está incluido en una obra que recoge trabajos de diversos colaboradores y que se publicó hace ya algo más de diez años (1). No sin ciertas reservas, este crítico sale en defensa de los esfuerzos dramáticos de Baroja, especialmente de su teatro cómico.

Con motivo del centenario del escritor vasco, la revista teatral *Primer Acto* le dedicó un número, poniendo de relieve su labor como crítico teatral y como dramaturgo (2). El número contiene un trabajo de José Monleón titulado «Baroja y el teatro», en el que el conocido crítico parece afirmar que todavía no se ha dicho la última palabra sobre el teatro de Baroja y que algunas de sus obras encierran verdaderas posibilidades dramáticas. Se reproducen varios textos de Baroja: la farsa *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* y los artículos de crítica teatral que escribió para el periódico *El Globo* en 1902, recogidos luego en un tomito titulado *Crítica arbitraria*. También se publica una encuesta sobre la dramaturgia barojiana en la que participan personalidades del mundo del teatro y de las letras. Las opiniones allí expresadas pueden reducirse a tres: para algunos, el teatro de Baroja no tiene ningún valor; para otros, algunas de las piezas cortas, sobre todo *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* merecen salvarse, y, por último, hay quien considera que las obras que tienen más interés dramático son las novelas dialogadas.

(1) «El teatro», *Baroja y su mundo.* Obra realizada bajo la dirección de Fernando Baeza. Madrid, Arión, Madrid, 1962, t. I, pp. 256-70.

(2) Núm. 143, correspondiente a abril de 1972.

En vista de estas reacciones tan divergentes, el artículo de Rodríguez Alcalde requiere revisión. Teniendo en cuenta la importancia de *Primer Acto* en el mundo teatral español, el hecho de que se dedicara un número a Baroja ya es indicio de que existe un clima propicio para intentar una revaloración de su obra teatral.

El hecho de que Baroja detestara asistir al teatro, como él mismo confiesa en sus *Memorias*, no debe interpretarse como señal de que no le interesase el género dramático. Estaba convencido, y en esto recuerda a Unamuno, de que se disfruta más de la obra dramática leyéndola que viéndola representar. ¿A qué se debía su aversión al teatro representado? Tal vez a la mediocridad general del ambiente teatral español de su época, aunque es curioso notar que en los años que pasó en París tampoco fue al teatro. En un artículo que escribió con motivo del estreno de una breve pieza suya, *¡Adiós a la bohemia!*, Baroja dice: «La retórica, un poco casera, vulgar y al mismo tiempo falsamente natural, la que la gente considera el lenguaje típico de las pasiones, la que se encuentra en la fraseología de Galdós, de Dicenta, de Benavente y de Martínez Sierra, yo no la puedo soportar» (3). Si le repugnaba la falsa naturalidad del lenguaje del teatro realista, también rechazaba su manera de concebir la puesta en escena: «Si el drama en sí es bueno —afirma en otro lugar—, yo creo que no necesita de nada, ni aun siquiera de decoraciones. Una compañía de actores excelentes, representando *Hamlet* en camiseta, creo que haría estremecer al público» (4). Volvemos a pensar en Unamuno, que en diversas ocasiones se expresó en términos semejantes. Baroja, sin llegar a entregarse nunca al género, siempre se sintió atraído por la forma dramática y se aproximó a ella en distintas etapas de su vida. Durante mucho tiempo imperó la idea de que el dramaturgo de la «generación del 98» era Benavente. Hoy día, la balanza se inclina claramente a favor de Valle-Inclán, y comprendemos, por otra parte, que los esfuerzos dramáticos de Unamuno, y hasta cierto punto los de «Azorín», tienen un interés que el tiempo ha negado a la dramaturgia benaventina. Baroja no se atrevió a dedicarse en serio al teatro por varias razones. Primero, porque no estaba dispuesto a luchar contra las circunstancias que condicionaban la vida teatral española. En los comienzos mismos de su carrera literaria intentó estrenar una obra, pero al toparse con los primeros escollos se refugió en la novelística. El segundo motivo que le impedía lanzarse de lleno a la creación teatral era el no estar seguro de

---

(3) «Con motivo de un estreno», *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, t. V, p. 560. Esta edición contiene ocho volúmenes, aparecidos entre 1946 y 1951. (En adelante, *OC*.)

(4) «Crítica arbitraria», *OC*, t. V, p. 546.

su propia habilidad como dramaturgo. Esta inseguridad de Baroja frente al arte dramático se trasluce en el ya citado artículo que compuso a propósito del estreno de *¡Adiós a la bohemia!* Llega allí a afirmar que lo que le «ha estorbado más para hacer obras de teatro ha sido la idea del público», cosa que no le afectaba en absoluto a la hora de componer novelas (5). Mientras que al escribir una novela no pensaba apenas en las personas que la leerían, al ponerse a hacer una obra de teatro el público le obsesionaba: «... esas personas fantásticas que yo veo de ordinario en una perspectiva lejana se me acercan tanto en la imaginación que se apoderan de ella, y se hacen tan reales, toman tal aire de Aristarcos, imponen tal número de condiciones y de exigencias, observan lo que hago, lo miden, lo pesan, lo comparan con esto y con lo otro y me producen, a la larga, la inhibición y la perplejidad que me hace abandonar mis proyectos» (6). En este mismo artículo aparece otra razón que refrenaba a Baroja cuando le tentaba la idea de escribir una obra dramática: estaba convencido de que se había llegado a un momento en que existían más posibilidades de hacer algo original en la novela que en el teatro. El resultado de esta actitud de Baroja es una producción dramática reducida, esporádica y ambigua, que casi siempre se queda a caballo entre la forma teatral y la novelesca. El primer problema que nos plantea, por tanto, el tema del teatro barojiano es el de la clasificación de las obras dentro de determinado género. En las *Obras completas* de Baroja figuran como piezas teatrales las sguientes: *La leyenda de Jaun de Alzate, El «nocturno» del hermano Beltrán, Todo acaba bien... a veces, El horroroso crimen de Peñaranda del Campo; Arlequín, mancebo de botica,* y *Chinchín, comediante.* Aunque el propio autor haya intervenido en esta clasificación, el hecho es que resulta arbitraria. Si *La leyenda de Jaun de Alzate* se clasifica bajo el rótulo «Teatro», habría que hacer lo mismo con *La casa de Aizgorri* y *Paradox, rey.* Tampoco es explicable la exclusión de dos obras breves: *Allegro final* y sobre todo *¡Adiós a la bohemia!,* que se ha representado en varias ocasiones. Una valoración de la dramática barojiana ha de tener en cuenta tres novelas dialogadas, cuatro relatos dialogados de menos extensión y tres farsas, compuestas expresamente para el escenario. En total, diez obras.

Ya Gonzalo Sobejano ha subrayado que la novela hablada galdosiana surgió en una época en que el género novelesco y el dramático se atraían mutuamente con resultados positivos para ambos (7). Si era

(5) «Con motivo de un estreno», *OC,* t. V, p. 561.
(6) *Loc. cit.*
(7) «Razón y suceso de la dramática galdosiana», *Anales galdosianos,* V (1970), 39-54.

necesario corregir los excesos descriptivos de la novela realista, también importaba apartarse de los excesos de intriga y efectismo que caracterizaban el teatro decimonónico. Galdós no fue el único en experimentar con la novela dialogada, pues pronto le siguieron Baroja, Valle-Inclán y Unamuno (la novela descarnada unamuniana, la «nivola», supone un acercamiento a la técnica del género teatral). En este clima en que las fronteras entre el teatro y la novela se tornan borrosas, Baroja escribe *La casa de Aizgorri,* una de sus primeras obras. Publicada en 1900, fue concebida en un principio como drama. Al ser rechazada por un empresario teatral, don Pío decidió darla a la estampa como novela dialogada, y como tal ha venido considerándose (8). En esta obra se unen varios temas: por un lado, la ruina económica, biológica y moral de una antigua familia hidalga; por otro, un tema social que gira en torno al proceso de industrialización, que empezaba a desarrollarse con gran ímpetu en el país vasco. Baroja no sólo presenta las dos facetas de este proceso —la negativa está simbolizada por una destilería, y la positiva, por una fundición—, sino que enfrenta a la clase obrera, con una alianza formada por Mariano, pequeño industrial y encarnación de los viejos ferrones vascongados, y Agueda, aristócrata, que ha podido salvarse de la degeneración que ha destruido al resto de su familia. Los obreros aparecen como una masa ciega, engañada por la retórica revolucionaria y por individuos sin escrúpulos, que representan la burguesía retrógrada, que se opone al nuevo espíritu de progreso. La obra refleja el desprecio de Baroja por el socialismo y también por el anarquismo cuando éste se hace militante. Si comparamos *La casa de Aizgorri* con el teatro social que se estaba escribiendo a fines de siglo, observamos que la pieza barojiana no fomenta la lucha de clases, no denuncia las injusticias del sistema económico, no propone fórmulas de carácter revolucionario. En el drama social típico —*Los tejedores,* de Hauptman, o *El señor feudal,* de Dicenta—, la masa obrera se enfrenta con un burgués explotador. Pero este calificativo no es aplicable a Mariano. En lo que normalmente se entiende por teatro social, el héroe es un proletario consciente. El enemigo es, como apunta Francisco García Pavón, «el 'rico', el 'burgués', el jefe de la empresa, preferentemente industrial» (9). *La casa de Aizgorri* resulta ser una especie de réplica al drama social de signo revolucionario. La pieza de Baroja está dentro de la línea reformista del teatro social galdosiano: en obras como *La loca de la casa* (1893), *La de San Quintín* (1894) y *Mariucha* (1903)

(8) Véanse las declaraciones al respecto del propio Baroja en el volumen de sus *Memorias* titulado *Final del siglo XIX y principios del XX, OC,* t. VII, p. 726.

(9) *Teatro social en España,* Taurus, Madrid, 1962, p. 59.

también se establece una alianza entre aquel sector de la aristocracia —invariablemente representado por una mujer—, que todavía conserva sus antiguas virtudes, y la burguesía progresista y laboriosa (10). Es importante notar, sin embargo, que la hostilidad barojiana hacia el socialismo y el anarquismo llevado a la práctica no tiene paralelo en Galdós.

La casa de Aizgorri es totalmente decimonónica en el corte —arquitectura, afán moralizante, escenas efectistas, mezcla de naturalismo y simbolismo, convencionalismo de los tipos—, pero no en el lenguaje. El diálogo es conciso y ágil, libre de esa pesadez que caracteriza gran parte del teatro finisecular, tendencia de la cual no se salva ni el propio Galdós. Rodríguez Alcalde opina que, considerada como obra dramática, *La casa de Aizgorri* constituiría «la cima del teatro barojiano» (11). A mí me parece todo lo contrario; pese a su indudable viabilidad escénica —desde el punto de vista técnico, sólo necesitaría modificaciones mínimas para poder representarse—, no conserva la menor vigencia. Es una obra envejecida tanto por su contenido ideológico como por la forma. Los personajes son demasiado simples, prototípicos. Toda la obra peca de un maniqueísmo folletinesco. Llevarla al escenario no le añadiría ningún prestigio al autor. Como obra teatral, no tiene otro mérito que el de haber sido el primer acercamiento de don Pío al género dramático.

A los pocos años, Baroja hizo una nueva tentativa dramática. *El mayorazgo de Labraz,* novela aparecida en 1903, también fue pensada originalmente como drama, llegando a escribirse varios actos. «Al principio quise hacer toda la obra en diálogo —afirma el propio autor en sus *Memorias*—, imitando el estilo de una tragedia de Shakespeare. Las primeras jornadas me salían regularmente; pero a medida que avanzaba no encontraba manera de resolver las dificultades» (12). La obra quedó estancada, pues Baroja no fue capaz de superar el problema del lenguaje tal como se lo había propuesto: «Si yo pudiera hacer que mis personajes pudieran hablar de una manera alambicada —nos dice don Pío, reconstruyendo una conversación que había tenido con su amigo Paul Schmitz—, o pudiera mezclar en el diálogo imágenes mitológicas y hablar de la luna y de las sirenas, podría marchar adelante; pero la necesidad de una retórica moderna me atranca (13).

---

(10) José Carlos Mainer señala que el tema de la fusión de clases sociales es frecuente en los escritores españoles finiseculares, dándose incluso en autores «revolucionarios» como Dicenta. Véase su estudio «Joaquín Dicenta (1863-1917)», recogido en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950), Cuadernos para el Diálogo,* Madrid, 1972, p. 73.

(11) *El teatro,* p. 259.

(12) «Final del siglo XIX y principios del XX», *OC,* t. VII, p. 762.

(13) *Loc. cit.*

Es difícil comprender por qué Baroja no se conformaba con el mismo tipo de diálogo que ya había empleado en *La casa de Aizgorri* con felices resultados. En cualquier caso, una editorial de Barcelona le solicitó una novela, y entonces nos dice el autor: «decidí convertir mi novela dialogada en una sin más diálogo que los de las novelas corrientes» (14). Un dato curioso es que *El mayorazgo de Labraz* sería llevada al teatro años más tarde en una adaptación escénica realizada por otro escritor, como fue el caso de *Nada menos que todo un hombre,* de Unamuno, que también había concebido su relato en un principio como pieza dramática.

A diferencia de Rodríguez Alcalde, creo que las otras dos novelas dialogadas de Baroja, *Paradox, rey,* y *La leyenda de Jaun de Alzate,* aunque no fueron escritas pensando en la representación, poseen auténticas cualidades dramáticas. Me siento respaldado en mi opinión por dos conocidos hombres de teatro. El dramaturgo Alfonso Sastre considera que «las obras que Baroja publicó *creyendo* que eran novelas dialogadas tienen más interés teatral que lo que él consideró propiamente teatro...» (15). A su vez, el director escénico José Luis Alonso, que no se halla ni mucho menos entre los apologistas del teatro barojiano, ha hecho constar que ve en *Paradox, rey,* «la posibilidad de levantar hoy un interesantísimo espectáculo» (16). Empecemos por esta obra, que se publicó en 1906, y es, por tanto, muy anterior a *La leyenda de Jaun de Alzate.* Estamos ante una de las creaciones literarias más logradas de Baroja. En ella, un grupo de europeos estrafalarios, encabezados por el español Silvestre Paradox —encarnación parcial del autor—, habiendo naufragado en la costa africana, establecen un estado casi utópico, del cual es nombrado rey el propio Paradox. Todo el progreso que se ha logrado en Bu-Tata, que así se llama el estado modelo, queda destrozado al llegar el ejército colonial francés, que, en nombre de la civilización occidental, lo arrasa todo brutalmente. Tres años más tarde Bu-Tata es ya un país civilizado; es decir, se han apoderado de él las enfermedades, los vicios y la religión de los blancos. El protagonista se inclina, como su creador, hacia el anarquismo como forma de vida personal, no como doctrina política. Se desprende de la obra una actitud antidemocrática, típicamente barojiana. *Paradox, rey,* posee vivacidad, sentido del humor y un ritmo que nunca decae. Con sus personajes pintorescos y fantásticos, la obra cobra un aire de farsa. Es un puro recreo literario: la

---

(14) *Loc. cit.*

(15) Encuesta sobre el teatro de Baroja, *Primer acto,* núm. 143, correspondiente a abril de 1972, pp. 34-5.

(16) *Ibid.,* p. 29.

sátira tiene un carácter completamente utópico. La obra está escrita casi exclusivamente en forma dialogal, y se compone de tres partes, que se subdividen en múltiples escenas o cuadros. La abundancia de episodios no sería un problema teatral insoluble, como hemos visto en la reciente representación de *Luces de Bohemia,* obra que hasta hace poco muchos consideraban imposible de montar. La estructura abierta y flexible de *Paradox, rey,* puede ser una ventaja a la hora de adaptarla a la escena, pues facilita la eliminación de algún episodio sin perjudicar al conjunto.

La leyenda de Jaun de Alzate, que es de 1922, constituye una especie de epopeya del antiguo mundo vasco, en la que se exaltan sus tradiciones, mitología, religión y modo de vida frente a la sociedad cristiana, que va imponiendo otro sistema de valores. La obra se inicia con una presentación del propio autor. La división es en cinco partes, que equivalen a actos, aunque van encabezados por un título como si fueran capítulos. Las cinco partes se subdividen a su vez en escenas —o capítulos breves, según el punto de vista—, también con sus títulos correspondientes. Cada una de las partes o actos va marcando la vida de Jaun de Alzate, personaje faustiano, que se dedica durante un largo número de años a la búsqueda de la verdad absoluta para terminar decepcionado con las posibilidades del conocimiento humano. En esta obra, rica en elementos plásticos y poéticos, se pone de manifiesto el escepticismo filosófico de Baroja, así como la poca simpatía que le inspiraban el judaísmo y el cristianismo, actitud ésta que revela acaso la influencia de Nietzsche (17). Es, como *Paradox, rey,* una obra de estructura abierta, que nos ofrece una visión calidoscópica del mundo. No hay la menor concesión a la verosimilitud temporal o espacial, y los personajes humanos se mezclan con seres fabulosos y alegóricos. Aunque está escrita en forma dialogal, contiene extensas acotaciones de tipo narrativo. Para un teatro regido por normas realistas, montar *Paradox, rey,* o *La leyenda de Jaun de Alzate* sería inimaginable; para el teatro de nuestros días no.

Como ya se indicó, Baroja compuso cuatro relatos dialogados más breves. Tal vez el único que escribió con miras a la escena fuera *¡Adiós a la bohemia!,* aunque lo publicó por primera vez en 1911, formando, junto con dos cuentos que ya había incluido en su primer libro, un pequeño folleto. El carácter escénico de la pieza quedó confirmado al ser estrenada en el teatro Cervantes, de Madrid, en febrero de 1923, alcanzando cierto éxito popular. En un comentario

---

(17) Sobre la influencia del pensador alemán en Baroja véase el libro de Gonzalo Sobejano *Nietzsche en España,* Gredos, Madrid 1967, pp. 347-95.

escrito a propósito del estreno, Guillermo Muñoz Medina señalaba que Baroja, al reclamo insistente del público, tuvo que avanzar varias veces hasta las baterías (18). Al parecer, Francisco Llorca, director artístico a la sazón del teatro Cervantes, le pidió una obra a don Pío, y éste le envió *¡Adiós a la bohemia!,* pieza que había sido rechazada años atrás cuando el autor intentó estrenarla. El que a Baroja le solicitasen una obra para representarla contrasta con la suerte de Unamuno y Valle-Inclán, que tanto suspiraban por un estreno. La obrita volvió a montarse en febrero de 1926, formando parte del programa con que se iniciaron las actividades de «El Mirlo Blanco», el célebre teatro íntimo instalado en la casa de los Baroja, y haciendo el propio don Pío uno de los papeles. Es de notar que en 1945 volvió a las tablas, pero esta vez en forma de zarzuela, con música del maestro Sorozábal. *¡Adiós a la bohemia!* es una versión ampliada de un diálogo muy breve, titulado «Caídos», que figura en el primer volumen que Baroja dio a la estampa, *Vidas sombrías.* «Caídos» se incorpora casi íntegramente a *¡Adiós a la bohemia!,* que es unas tres veces más largo. Aunque se introducen más personajes, los principales siguen siendo los mismos: un pintor fracasado y su antigua modelo y amante, ahora prostituta, que se reúnen en un café para rememorar su felicidad bohemia y lamentar su juventud perdida. Pese a que roza lo melodramático, la pieza despide un delicado aire romántico muy fin de siglo, que no carece de poesía.

Los otros tres relatos dialogados —*El «nocturno» del hermano Beltrán, Allegro final* y *Todo acaba bien... a veces*— son muy posteriores. Ninguno, que yo sepa, ha llegado al escenario. El más logrado desde el punto de vista literario es *Allegro final,* que fue terminado en 1929. Don Eduardo, el protagonista, es un médico de sesenta años fracasado. Su único hijo, cuya presencia le ayudaba a soportar un matrimonio por lo demás vacío, se ha suicidado. Un día de Nochebuena, don Eduardo, que está crónicamente enfermo, sale solo de casa y recorre las calles de Madrid, recreando en su fantasía los días de su juventud. Desatendiendo los consejos médicos, hace excesos de comida y bebida que le producen la muerte. Don Eduardo es una especie de *alter ego* del autor, el hombre que Baroja pudo haber sido si se hubiera casado y hubiera seguido ejerciendo la medicina. Es un ejemplo de lo que Unamuno llamaba un «yo ex futuro». Hay en la obra algún episodio autobiográfico: la escena en que don Eduardo recuerda que una joven actriz de revista le ofreció la llave de su casa para que la esperara allí le ocurrió en sus años mozos al propio don Pío, según

(18) «Pío Baroja, autor dramático», *Revista Chilena,* XV (1923), p. 481.

nos cuenta en sus *Memorias* (19). ¿Funcionaría como obra de teatro? Yo diría que no, dada la escasa acción dramática y la excesiva cantidad de monólogos. La problemática del personaje no se exterioriza: lo que importa es lo que está viviendo y experimentando por dentro.

El problema principal que nos plantean *El «nocturno» del hermano Beltrán* y *Todo acaba bien... a veces* no es, a mi modo de ver, el de su teatralidad o no teatralidad —ambas podrían adaptarse a la escena sin grandes dificultades—, sino el de su mérito intrínseco. Estamos ante dos obras de escasa calidad estética. El interés que puedan tener es puramente extraliterario. *El «nocturno» del hermano Beltrán*, que data de 1927 (20), es una obra folletinesca, en la que el autor emplea recursos del teatro romántico para expresar sus propias ideas e inclinaciones temperamentales. No la redimen ni la gracia ni la ironía con que presenta Baroja escenas de tipismo andaluz y ambientes de esnobismo intelectual parisiense. Todo se hunde bajo el peso de un melodramatismo demasiado convencional. *Todo acaba bien... a veces* está fechada en París, en 1937. «De un lado —observa José Monleón— juega Baroja con los recursos del folletín y hasta de la novela rosa. Del otro es casi una crónica aubiana sobre los problemas de los que llegaron a la Francia del Frente Popular, empujados por la guerra civil española. El 'folletín' es algo así como el elemento distanciador, la deliberada ironía de que se vale el autor para mostrar críticamente una historia sólo aparentemente trivial» (21). Considero que hay cierta sobrevaloracón de la obra en el juicio del crítico citado, pero está en lo cierto al subrayar la dimensión irónica, que, según mi parecer, reside en lo siguiente: si bien es verdad que se hace hincapié exclusivamente en las barbaridades cometidas por los «rojos» —es el término que emplea Baroja—, la protagonista, mujer de cualidades excepcionales, procede de ese bando, aunque sus convicciones políticas no aparecen claramente definidas, y lo mismo se puede decir del autor (22).

---

(19) «El escritor según él y según los críticos», *OC*, t. VII, p. 417.

(20) Existen discrepancias en cuanto a la fecha de esta obra. En la bibliografía barojiana, recopilada por Jorge Campos e incluida en el primer tomo de *Pío Baroja y su mundo* figura como obra publicada en 1927 en Zaragoza. En las *OC*, sin embargo, aparece fechada en mayo de 1929.

(21) «Baroja y el teatro», *Primer acto*, núm. 143, abril de 1972, p. 17.

(22) *Todo acaba bien... a veces* es, sin duda alguna, importante para ayudarnos a comprender la actitud de Baroja hacia la guerra civil de 1936. Si se llega a publicar la novela de la que ha hablado Andrés Amorós en un artículo reciente («*Madrid en la revolución*, novela inédita de Pío Baroja», *Insula*, núms. 308-09, julio-agosto de 1972, p. 6), será forzoso compararla con *Todo acaba bien... a veces*. *Madrid en la revolución* —escrita, según Amorós, hacia 1950— y *Todo acaba bien... a veces* son, al parecer, las únicas obras barojianas que giran en torno al tema de la guerra civil española. En la novela inédita Baroja utiliza a un diplomático inglés de narrador para presentar los epidios de la guerra en Madrid. Me interesa citar la siguiente observación de Amorós: «La actitud política del escritor (feroz-

Las tres piezas cortas que Baroja compuso expresamente para la escena fueron motivadas por la creación de «El Mirlo Blanco». En la historia del «teatro de cámara» en España, «El Mirlo Blanco» ocupa un lugar destacado. Fue fundado por la cuñada de don Pío, doña Carmen Monné de Baroja, que lo instaló en su propia casa madrileña. Las actividades se iniciaron en febrero de 1926. A pesar del carácter modesto de la empresa, colaboraron algunos actores y escenógrafos profesionales, así como varios autores conocidos. Allí estrenó Baroja su farsa *Arlequín, mancebo de botica,* en marzo de ese año, habiéndose representado su *¡Adiós a la bohemia!* el mes anterior. Don Pío tomó parte en ambas representaciones. También tuvieron acogida en «El Mirlo Blanco» piezas de Valle-Inclán, de Cipriano Rivas Cherif, fundador del importante grupo «Teatro-Escuela de Arte», y de autores noveles como Edgar Neville y Claudio de la Torre. *Arlequín, mancebo de botica,* o *Los pretendientes de Colombina* es un delicioso juego cómico, sin otra pretensión que la de provocar la risa del público. Como Benavente en *Los intereses creados* y Valle-Inclán en *La marquesa Rosalinda,* Baroja recurre en esta farsa a los personajes clásicos de la *commedia dell'arte.* Al estreno asistió Enrique Díez-Canedo, uno de los críticos más perspicaces que ha tenido el arte dramático español de este siglo. Algunas de sus impresiones merecen citarse: «Un Pío Baroja humorista —decía— no es propiamente una novedad. Pero un humor tan risueño, tan despreocupado, tan fácil para la expresión vivaz, tan rigurosamente animador de los tipos de pretendientes, el medicastro, el albéitar, el gendarme, del gracioso lacayo y la empingorotada condesa, del boticario Pantalón, padre de Colombina, y del aturdido mancebo Arlequín, cuya aristocrática cuna se descubre al final, no había dado tal vez fruto tan espontáneo y gracioso en la obra del novelista vasco» (23). Yo, que tuve la oportunidad de ver esta obrita en una sesión de teatro de cámara en Madrid hace ya bastantes años, comparto plenamente este juicio.

El horroroso crimen de Peñaranda del Campo, «farsa villanesca» —así reza el subtítulo—, también data de 1926, y constituye la pieza teatral más editada y más alabada de Baroja, aunque nunca ha sido representada. Está dentro de la tradición de la literatura de cordel, y es de notar que el romance de ciegos que da título a la obra, pasaría

---

mente crítica con respecto a los dos bandos) no extrañará más que a los desconocedores de Baroja.» La disconformidad de Baroja con ambos lados parece ser más explícita en *Madrid en la revolución* que en *Todo acaba bien... a veces,* y acaso sea una de las razones por las que ha permanecido inédita. El tema de la guerra civil también lo toca Baroja en una novela fechada en 1938; *Susana y los cazadores de moscas,* pero lo hace muy de soslayo.

(23) «Pío Baroja, autor y actor», *La Nación,* Buenos Aires, 16 de mayo de 1926. Este escrito ha sido recogido en el tomo *Conversaciones literarias* (tercera serie, 1924-30), Joaquín Moritz, Méjico, 1964, pp. 156-62. La cita aparece en las pp. 160-61.

a formar parte más tarde de esa curiosa colección de poesías barojianas, *Canciones de suburbio* (24). Gira en torno a un condenado a garrote vil, un don Juan paleto y presunto asesino de una moza de vida alegre. El reo, cuyo apodo es «El Canelo», no sólo confiesa el asesinato, sino que se jacta de haber cometido un acto de antropofagia. Después de haber disfrutado de una opulenta comida y demás caprichos que se le otorgan a los condenados antes de ser ejecutados, se descubre que no ha habido asesinato y que la moza se halla en un burdel de Lisboa, donde tiene gran éxito. «El Canelo», que, al confesar el crimen, había logrado hacerse centro de interés y comer como nunca en su vida, se ve obligado a volver al hambre y a la miseria. Al llegar al epílogo se nos revela que todo ha sido una representación escénica, en que los personajes corresponden a los mismos habitantes del pueblo en que transcurre la acción: se trata del clásico juego del «teatro dentro del teatro». La sátira de la pieza va dirigida contra cuatro pilares de la sociedad española: el clero (concretamente, los jesuitas), la aristocracia, los militares y los encargados de administrar justicia (25). Varios comentaristas han señalado el parentesco de esta obra con el teatro esperpéntico de Valle-Inclán. El juicio de Juan Antonio Hormigón puede servir de ejemplo: «Esta especie de esperpento posee resonancias valleinclanescas evidentes, y como en *Los cuernos de don Friolera,* se desprende de la obra un humor desgarrado y las imágenes de una España de aguafuerte» (26). Añade a continuación: «Como invención teatral, esta obra es muy interesante y rompe con la retórica y el estilo declamatorio del teatro de los veinte, construyendo un diálogo chispeante, una distorsionada galería de tipos y una acción en los límites de Regoyos o Solana» (27). Por mi parte, considero que, sin alcanzar el nivel estético de Valle-Inclán, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* es, de las obras que compuso Baroja para el teatro, lo mejor que salió de su pluma. Es una pieza que, como *Arlequín, mancebo de botica,* puede subir al escenario sin ser apenas retocada.

Chinchín, comediante, o *Las ninfas del Bidasóa* es un sainete de ambiente rural vasco. Se publicó en 1927, en un pequeño volumen, que también contenía *Arlequín, mancebo de botica.* El argumento gira

---

(24) Biblioteca Nueva, Madrid, 1944, pp. 84-7. En *OC,* t. VII, pp. 999-1000.

(25) Es curioso notar que, al ser reeditado *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* en el tomo titulado *Allegro final y otras cosas* (Afrodisio Aguado, Madrid, 1957) se suprimieron los siguientes versos que Baroja pone en boca del padre Ratera, un jesuita: «Nuestra Compañía es / una Compañía comercial. / Da dividendos al mes / al que le confía su capital. / Defiende con gran tesón / el despotismo patriarcal. / Y lucha de antiguo con / la revolución social.» El fragmento suprimido pertenece al final del cuadro segundo.

(26) Encuesta sobre el teatro de Baroja *(Primer acto),* p. 33.

(27) *Loc. cit.*

en torno a una compañía de cómicos ambulantes que han llegado a un pueblo del Bidasoa a montar un espectáculo. Baroja emplea nuevamente el recurso del «teatro dentro del teatro», combinándolo con un final de novela rosa. A pesar de que la pieza está llena de aciertos parciales —diálogo vivo, humor sano y desenfadado, a veces picante, y dos primeros cuadros rebosantes de alegría y sabor festivo—, el desenlace resulta insoportablemente sentimental. Una parte de la comicidad reside en la manera en que distintos tipos regionales se expresan en castellano, juego lingüístico que Baroja ya había utilizado hábilmente en *El «nocturno» del hermano Beltrán* y en *Arlequín, mancebo de botica.*

La revaloración por la cual está pasando el teatro de una serie de autores que no tuvieron acogida en los escenarios de su tiempo no debiera excluir a Baroja. En su obra hay valores teatrales insospechados, superiores a los que hallamos en muchos de los dramaturgos aclamados por el público de entonces. *¡Adiós a la bohemia!* podría representarse perfectamente hoy, tal vez como parte de un programa barojiano en el que figuraran además las dos farsas *Arlequín, mancebo de botica,* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo.* Tendríamos así la oportunidad de ver tres distintos aspectos del teatro de don Pío: el poético-sentimental, el jocoso y despreocupado, de puro divertimiento, y otro de carácter satírico, tirando a lo grotesco. Estas tres obras ponen de manifiesto que en Baroja había un escritor dotado para la literatura dramática, sobre todo para el teatro humorístico (28).

---

(28) Redactado ya este trabajo, llegan a mis manos dos noticias de especial interés. En el número 1859 (19 de mayo de 1973) de la revista *Destino,* Xavier Fábregas se refiere a un programa barojiano montado por el Pequeño Teatro de Barcelona el 7 de mayo: «La agrupación teatral que dirige M. Luisa Oliveda ha dedicado esta 'contribución tardía' a un centenario' en la que se pretende conmemorar a Pío Baroja. Por una vez, aquello del 'más vale tarde que nunca' no se cumplió en absoluto. O sea, mejor hubiera sido el nunca. Primeramente, porque encontrar algo representable hoy de don Pío es tarea ardua, como lo comprueban los dos textos escogidos: *Fantasía de un día lluvioso de Nochebuena* y *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* el primero confeccionado por la señora directora a partir de textos barojianos, y el segundo, una 'farsa' digna de cualquier escena parroquial. A este mismo nivel se movió el resto del espectáculo, salvando la honestidad profesional de Carlos Lucerna. Por lo demás, es seguro que este intento de PTB no habrá ayudado en nada a la casi inadvertida conmemoración barojiana del año pasado» (p. 67). Contando sólo con esta escasa información es difícil juzgar si tan decepcionantes resultados han de achacarse a Baroja o a la labor poco brillante del grupo. *Fantasía de un día lluvioso de Nochebuena* es el subtítulo del relato dialogado *Allegro final,* obra que, como ya hice constar, no me parece apta para la escena. Me imagino que ésta habrá sido la pieza representada, aunque ignoro hasta qué punto se modificó el texto original. A pesar de que el Pequeño Teatro de Barcelona logró montar *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* otro intento de representar la pieza, esta vez por una compañía de actores profesionales en un teatro comercial madrileño y sin limitar el número de representaciones de antemano, se quedó en proyecto. José Monleón escribe en el número 559 (16 de junio de 1973) de la revista *Triunfo* sobre un grupo de actores españoles que se han organizado en forma de cooperativa. Aunque la compañía se lanzó con un espectáculo titulado *Arniches, Super-Estar,* los planes originales eran otros: «Consideraron primero *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* que la censura prohibió —¿qué pensar del general desprecio que ha merecido la obra teatral

Y ahí quedan además *Paradox, rey,* y *La leyenda de Jaun de Alzate,* dos interesantísimas obras dramáticas en potencia, aguardando al director que se atreva con ellas.

ANDRES FRANCO

Dept. of Romance hangs
Queens College of the City
University of New York
Flushing, N. Y. 11367 (USA)

---

de nuestro más grande novelista contemporáneo si uno de sus dramas no sólo es el elegido para empezar su camino por un grupo de profesionales responsables, sino que luego, para reafirmar su vitalidad y su interés actual, la censura lo prohíbe?—; después, en *Las galas del difunto,* cuya versión íntegra volvió a tropezar con el mismo obstáculo» (p. 55). Teniendo en cuenta que la censura no autorizó esta representación de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo,* cabe preguntar si el Pequeño Teatro de Barcelona montó una versión íntegra o mutilada del texto.

EN MI QUINTO ANIVERSARIO DE EXORCISMOS

A L. P. L. Q.

Voy a contarte de una vez el amor que nunca dejó de acusarme.
Mi tiempo es cobre.
Voy a abrirme en canal y quizá tú me llenes de plomo ironizado.
Desde entonces vivo para el amor.
Como el silencio vive para la palabra y Cernuda y Lautréamont vivieron para la soledad.

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños
mandarines, despóticos.
Desde allí se encadenan los días flagelantes,
se elevan los fantasmas y las mujeres van cayendo como inservibles yearlings de patas rotas.

Si tú me has olvidado yo diría que el tiempo no existe,
la condena se extiende a todo corazón y a toda estatua.
¿Cómo vivir si cada olor y hora es un aniversario de tu estancia,
si todas las palabras conducen a tu nombre?

No me habrás olvidado, pero removerás la tierra para huirme,
vieja.
Me hiciste un asesino. Un matón de los parques y las noches
en ese país perdido que un día abandonamos sin saberlo.
Cualquier niña eres tú con todas nuestras vidas rescatadas.

Espadachín me oculto en esta galería de personajes,
ninguno se me queda, todos te multiplican.
Te llamo porque creo que eres alguien, pero tú vives lejos, sola, ajena
a la incipiente muerte que nos llama.

ALGUIEN HA HUIDO

Fuiste valiente entonces,
hiciste a tu modo lo que debías hacer,
de entre todo lo nuestro me dejaste
los muebles viejos, los balcones cerrados y aquella
colección de puñales malayos con sabor de otras lunas,

y te fuiste llorando empecinada,
medio ciega,
como un Cid arruinado, como una
Juana de Arco con miriápodos dentro.

Ya los griegos pensaron que un remo contra el agua es una alucinación
de los esclavos,
¿quién no ha sido mordido por un sueño con ropaje de humo?
Así empezó tu diáspora por los cuerpos, destinos y hospitales del
orbe,
el sol serrano que te cubría a veces ocultaba una seria palidez en los
alrededores de tus ojos,
hablabas más, más rápido, pero ya tu discurso no era bello
sino mascado, oblicuo como tu vestimenta faraónica,
te movías con movimientos de otra,

tu risa era la triste correría de un heroísmo venido a menos,
aparecías a veces como protagonista única
en sórdidas películas del boulevard Bonne Nouvelle
y tu ternura revolucionaria
se había transformado en arsenal a sueldo del gran mundo.

Cuando quisiste darte cuenta ya eras otra,
ni armadura de oro, ni libertad flotante, ni torres por tomar,
imposible volver a intentarlo otra vez,
la servidumbre había borrado las huellas lentamente,
tu punto de partida llegó tarde.

Ahora no sabes qué hacer con la que eres,
cuesta tanto acostumbrarse a los accidentes ocultos.
Aún te queda inventar nuevos juegos de trampas,
acusarme de haberte despiezado como Trujillo hacía
para aliviar el tedio de sus cocodrilos en las tardes de lluvia,
pero mientras
tus ojos no resisten la extrañeza que acusan,
el pelo se te cae de puro ajeno.

Me digo: ya no vales la pena. Mas te sueño,
disecciono los pasos de la que nunca fuiste,
alzándome y cayendo frente a tu nueva boca,
siempre seré ese siervo que una noche encontró
los balcones cerrados al tiempo
que una nube de polvo se alejaba.

ESTADO DE SALUD

A punto estuvimos de morir de amor, pero
murió el amor y nosotros vivimos.

EL ESCARABAJO DE FUEGO

Todas las cosas
hasta las que nunca tocaste
se acumulan en tu espacio sediento
y así se va formando
un gran escarabajo de fuego
en el que me consumo
cada noche.

CAMBIARE DE NOMBRE

Me aconsejarán sustituirte por una rueda de molino,
me aconsejarán cambiar tus senos
por agotadoras jornadas de trabajo,
me incitarán a poner en juego
los mecanismos precisos de los supermercados,
criticarán los años perdidos
en contener tu imagen con arena de playa,
postularán ahorro, viajes, disciplina,
picos, palas, azadas
para tapar tu hueco pantanoso.

Mas
¿he de cambiar mi nombre en esta diáspora?
¿Qué haré si, reencarnado,
cuando tu ausencia solo malvas decline,
aparece una noche la inocencia?

REPRESENTACION ICONOGRAFICA

Ya que desde tan alta lejanía no me es posible vigilar el grado de perdición de tus pasos, no temas, ya nada puedo sobre ti, escucha,

sálvate al menos tú
— consérvate como te descubrí al principio
— no introduzcas miserias en la alegría de tu vientre
— no sueñes más de lo que en mí soñaste
— de nadie esperes más de lo que yo te di
— no envilezcas los rostros de tu vida pasada
— ni te ufanes de cuanto consideraste decisivo
— no destruyas la casa y la ciudad que amamos.

Entre el pánico y la risa me quedo con ese murmullo cordial del que rehúsa crerse a sí mismo, siempre hay quince segundos de estupor en la vida, aprovecha los tuyos para guardar silencio en mi memoria, olvídate de mí, búscate otros errores, deja ya de llorar como una madre, pues que nunca supiste morir como mujer en mi tierra de fuego.

EJERCICIO CON QUEVEDO

Ayer se fue, mañana no ha llegado,
libertad pido hoy, agua y aliento.
Alegría y cansancio me persiguen
cuando por otras vidas ir te veo.

Sólo ya el no querer es lo que quiero,
libertad pido hoy, sangre y olvido,
para no amarte más, busco un silencio
donde apoyar la ruina de mis noches.

Escucho sordo y reconozco ciego,
libertad pido hoy, si te encontrara,
para no verte más y escapar lejos.

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
libertad pide hoy, mañana acaso
espere derrotado tu regreso.

LA RESTAURACION

¿De dónde salen estos sueños
sin médula? ¿Qué incipiente
sustancia se pasea impunemente por mi vida
en una alegoría de marioneta?

¿Qué callejones sin tambores,
qué desagües nocturnos o misterio,
qué rutas de una mesta carcelaria
me obligan a seguir sin transición?

Me recuerdo
así cual Rita Hayworth arrollada
en Hilda por la virtud intensa.
Soy en definitiva el protomártir
de todos los toreros olvidados y en ruina.
Un producto de Harlem, Orcasitas
y el barrio prostituto de Bombay.

Y al final, tras la puerta
de todas las miserias, de todas
las condecoraciones desmontadas en momentos difíciles,
de todos los amores fallidos por inepcia,
estás tú siempre azul,
limpia, indolente,
como una Marlène Dietrich
anterior y con besos.

INSECTOS

Tu compasión acude a mi memoria como insecto a la luz,
a deslumbrarse, a estrellarse contra la roca ciega,
contra el faro, resuelto ábside,
arde la noche, la distancia, hosca la realidad delira, oye pedregal y ceniza recogida en las escalinatas de Benares,
arde la calle, el tiempo aquel, devolución de la miseria que ha surgido después, no cuando el testimonio ni cuando las palabras que guardo como dedos, halcones sin impulso, sin entregar al río, arden los vientres secos,
tu compasión se mueve en mí cual cirujano, del pulmón al olvido, ni una gota de sangre, y de noche me inculpan motoristas armados de oscuros paludismos,
cazo tu compasión como San Agustín el mar, arde el presente, y va muriendo alegre destripada mientras se reproduce inconfundible, ¿y qué más puedo hacer hasta que llega el alba y te apareces tú con pausado ademán, con esa voluntad de suicidio diurno que se va aproximando incandescente por el largo pasillo que acaba en nuestro lecho?

EN MI QUINTO ANIVERSARIO DE EXORCISMOS

Este es mi quinto año de exorcismos,
dentro sigues estando, si bien que retrocedes
y avanzas como mar endiablado,
grafittis contra incestos,
semen de isopos contra hambrientos enjambres de ternura,
me siento libre
si desde el bosque veo la ciudad encendida
contra las seis paredes en que mi pensamiento pugna,
B-6, fuego, ¡tocado!,
en el fragor de la batalla ignoro
cómo ha de interpretarse la marina nocturna,
faro, chalupa al pairo, Torquemada
y un transatlántico meciéndose en la niebla,
se tambalea el cuadro, desde el norte lo hiciste,
desde mi mano o desde mi rebelión de insecto agazapado,
crecen las plantas dormideras, te arranco
de cuajo, pero el demonio siembra
en cuanto se masturban mis sentidos,

las disciplinas que utilizo son: el alcohol,
los jugos de algunas hierbas, el chantaje,
la negación de la memoria y la blasfemia,
pero tú siempre pagas, siempre virgen,
siempre entre sueño y carne, siempre lago,
siempre óptima, contra la inteligencia,
ni las monedas ni el calor ni las cosechas,
princesas manoseadas de la ladera sur,
asciendes y desciendes con la facilidad del hombre libre,
te mueves entre la multitud
como si fuera un niño con un balazo incierto,
yo torpemente rampo entre trapecios,
Juan de la Cruz decía: esta hermana no tiene
demonio sino falta de juicio,
lo creo, pero ¿cómo decidiré
cuando el tiempo se acaba?

este es mi quinto año de exorcismos,
viajemos; tú, quédate, serás
el centro de todas mis visiones,
oremos, me siento libre,
tú prisionera yo guardián,
fácil ha sido organizar esta mutinerie,
las celdas se han abierto, el mundo es tuyo,
mío es mi pensamiento,
encierro a mi señor,
oremos porque tu amor es múltiple, ¡oh perro
que hincas en mí el colmillo,
me siento libre,
ancho y dadivoso!

HABITO DE SOLITARIO

Comer en solitario es tan obsceno
como elevarse un templo en homenaje íntimo

Habitar esta casa desierta y resonante
es convocar a mitin a testigos histriones

Dormir en un rincón de la cama vacía
es protegerse en vano contra el miedo interior

Tocar puertas de amigos que corrieron mi suerte
es olvidar que todos rehicieron sus vidas

Recordarte lo mismo que si aún existieras
es repetir escenas con personajes muertos

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN

Mantuano, 27, 3.º
MADRID

ROSA CHACEL, COMO EN SU PLAYA PROPIA

O allí está ahora, tirada al lago de sol de la estera del desván, como en su playa propia...

Españoles de tres mundos, «Rosa Chacel».

JUAN RAMON JIMENEZ

Vivimos una época invadida por lo que pudiéramos llamar un descarado proselitismo. A través de todos los medios de información: prensa, radio, televisión e incluso el cine, el lector, el escucha o el espectador es sometido a las más variadas técnicas persuasivas. Diariamente soportamos el bombardeo inmisericorde de la publicidad. Resulta materialmente imposible leer un periódico, conectar un receptor de radio o la televisión sin que inmediatamente y sin previa consulta nos veamos acosados con la interminable relación de las excelencias de un sinnúmero de productos. La publicidad rivaliza para convertirnos en unos respetables locos que el jueves compran el maravilloso detergente «Ese» y el viernes el insuperable «Ariel» que blanquea más sin blanqueador.

Es repetitivo indicar que nos movemos en una sociedad que en su mayor parte resulta absurda y sin sentido. Dentro de este caos en el que la mayoría de las veces nuestra individualidad es asaltada y nuestro cerebro sometido a las más diversas técnicas de lavado, resulta congruente, por no decir indispensable, que el mundo de la cultura contraataque utilizando a su vez lo que podríamos llamar otra forma de la publicidad: el proselitismo artístico. Si bien es cierto que este proselitismo nunca dispondrá, desdichadamente, del despliegue de medios informativos que ostenta la publicidad. Qué le vamos a hacer, más vale algo que nada. Estas páginas no tienen más objeto que la descarada intención de incitar a la lectura de los libros de una escritora: Rosa Chacel. No voy a escribir desde una objetividad en la que no creo, sino desde el subjetivismo que supone la admiración. Admiro la obra de Rosa, y es esa admiración la que motiva este trabajo.

Rosa Chacel nació en Valladolid, en ese año que para todo aquel que ame la literatura es inconfundible: 1898. En 1908 se traslada con su familia a Madrid e ingresa en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando para estudiar escultura. En 1930 publica su primera novela *Estación ida y vuelta*, y en 1936, un libro de sonetos titulado *A la*

orilla de un pozo. En 1923 se casa con el pintor Timoteo Pérez Rubio. La relación con Timoteo empieza a los dieciséis años, cursan estudios juntos y, una vez casados, se trasladan a Roma, donde Timoteo ha obtenido la codiciada pensión para pintores y sus cónyuges, por un período de cuatro años. De esta manera, Rosa se desgaja geográficamente de la vida literaria española. Por la época en que Rosa empieza a escribir, conviven en España escritores de varias generaciones. El máximo representante de la generación de 1898, Benito Pérez Galdós, muere al comienzo de la década de los veinte. Un año más tarde morirá también Emilia Pardo Bazán. Palacio Valdés vivirá hasta 1938. Con respecto a la opinión que de éste tenían los jóvenes que, como Rosa, empezaban a escribir, anoto la respuesta de ésta a la encuesta que a propósito de Palacio Valdés organiza *La Gaceta Literaria* en 1928: «No conozco nada de ese autor. Recientemente he tenido la sorpresa de saber que pertenece a este siglo.»

La generación del 98 estaba en pleno y en activo: Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, los Machado, Maeztu, etc. El prolífico Blasco Ibáñez. La promoción del *Cuento Semanal,* con nombres como Concha Espina, Alberto Insúa, Rafael Cansinos-Asséns, Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez, Gabriel Miró, no estaban menos en activo. Los hombres del 15, con Ortega y Gasset al frente, y los de la revista *España.* Muchos de ellos se encuadrarían más tarde en la famosa *Revista de Occidente.*

El ultraísmo había combatido al modernismo. La vanguardia había liquidado al ultraísmo. La generación del 27 estaba empezando a escribir: Alberti, Lorca, Cernuda, Salinas, Guillén, Dámaso, Aleixandre, Gerardo, León Felipe, etc. Aparece el grupo de la *Revista de Occidente,* los «nova novorum»: Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Juan Chabás y Rosa Chacel. Tenemos, además, el grupo socialista con Sender, José Díaz Fernández, Joaquín Arderíus y César Muñoz Arconada. Paralelo al mundo de la literatura, el de la plástica va a hacer eclosión. Picasso está en París, ya reconocido; Dalí, Buñuel, Solana van a asombrar diversamente al mundo del arte. Alzar la voz en este contexto no debía de resultar fácil.

Rosa está en Roma, y es allí donde descubre las líneas de pensamiento de Ortega y el orteguismo. Recibe los primeros números de *Revista de Occidente.* Rosa venía de donde vienen casi todos los grandes escritores: venía de atrás. Como ella misma ha dicho: «Miro atrás porque no quiero perder nada. Perder es muerte o impiedad.» Y mirar atrás significaba Dostoievski, Shakespeare, Cervantes, Racine, Goethe, etc. Pero hasta ella llegó un día algo de muy adelante: un libro asombroso: *El retrato del artista adolescente,* de Joyce. Este

libro fue definitivo en su carrera literaria. Ese libro la decidió a escribir en prosa. Y de esa decisión nació *Estación ida y vuelta.*

Se ha dicho que una estética es una moral. La estética de Rosa Chacel es la ejemplificación de esa frase. Julián Marías ha dicho de Rosa Chacel: «Creo que se encuentra entre los más admirables escritores de un siglo admirable; pero mayor interés aún tiene el añadir que no tiene equivalentes, que no se la puede cambiar por otro, lo cual significa que sin ella nuestra literatura, la de lengua española, queda incompleta.» Pienso que Marías tiene razón. La literatura de Rosa Chacel es importante, y esa importancia radica en su peculiaridad. Ahora vamos a ver en qué consiste esa peculiaridad. Antonio Gala, conocido dramaturgo y gran poeta, ha dicho que ser escritor no es una vocación, sino un destino. Rosa Chacel ha asumido ese destino adjetivándolo. Podría haber sido una mala escritora, ha elegido ser una gran escritora. Antes he dicho que una estética es una moral, y una moral, para un escritor, es un lenguaje. Vamos a tender la vista, a mirar el lenguaje de Rosa Chacel, y para ello vamos a hacer un recorrido en el que, deliberadamente, vamos a ignorar el orden cronológico para atender a sus constantes. Aproximémonos primero a sus relatos.

Dentro de la obra de nuestra escritora, los cuentos constituyen un resultado insólito. Las novelas de Rosa podrían encajar perfectamente dentro del epígrafe «realismo mágico» con que se viene nombrando una parcela de la literatura hispanoamericana. Y no porque respondan a los postulados de aquélla, sino porque la realidad que Rosa describe tiene siempre ese profundo misterio que nos lleva a pensar en lo mágico.

En el volumen de cuentos titulado *Icada, Nevda, Diada,* lo real alterna con lo fantástico o lo misterioso. Ahora bien, el talento de la escritora crea un equilibrio perfecto en sus narraciones. Y ese equilibrio viene dado a través del lenguaje. En alguna ocasión le he oído decir que la narración de terror debe ser tan exacta como una ecuación matemática. No puede permitirse tener elementos superfluos. Esto es exactamente lo que Rosa practica en sus relatos. Pero, además, crea otro equilibrio. En un relato sumamente misterioso como es «La cámara de los cinco ojos», nos encontramos con un lenguaje en extremo preciso. Veamos un ejemplo:

«Al fin y al cabo éramos tres hombres completamente distintos, y la camaradería creada en un mes de navegación no bastaba para explicar nuestra armonía ante determinadas emociones.

»Pierre Fleury era escritor, había nacido en Canadá y no había reposado en ningún sitio. Anton Müller había nacido en Florida y nadie

sabía lo que era: tal vez jugador de rugby o campeón de lucha libre, en todo caso incontestablemente iletrado, gigantesco, de aspecto adolescente. Yo, como soy.» (...) «Elegíamos los placeres por su color, como se elige en el escaparate el juguete de barniz más brillante, que luego, al destacarlo, se apaga en las manos, por quedar descompensado de sus armonizantes.» (...) «En suma, comprendí que debía sentarme en la silla. El muchacho me había despojado de la chaqueta; toqué el muro que había a mi derecha; detrás de la esterilla había un muro de verdad, y en él, poco más o menos a la altura de mi hombro, un agujero de donde colgaba una manga de tejido indefinible, cuya boca estaba fruncida por un elástico. Me hizo meter la mano por aquella manga y me ajustó el elástico más arriba del codo: el ritual había terminado.» (...) «La mano que yo tenía en la mía se estremeció, pero yo sabía bien que no era ella quien había gritado. Se quedó en suspenso un instante y, en seguida, como rehaciéndose, *como quien está forzado a seguir su tarea,* volvió a abandonarse en mi mano: ya no era la misma. Yo la apreté, tratando de envolverla, resguardándola de lo que pudiese venir por el callejón, y en mi desconcierto no sabía si atraerla hacia mí o si empujarla para que huyese por el otro lado del tabique.»

El comentario casi es superfluo, fácilmente se advierte el admirable ajuste entre clima fantástico y realismo expresivo.

«Atardecer en Extremadura» es lo que podríamos llamar un cuento realista. Narra un hecho real que contaron a la autora: cómo unos niños ahorcan a un perro. Veamos, sin embargo, el tono del comienzo de la narración: «Una noche, en la capital de mi provincia, volviendo del parque hacia casa, iba, siendo yo muy pequeño, con dos o tres personas mayores, familiares míos, y cruzábamos una plaza donde había una estatua rodeada por un jardincillo con verja. Yo me había rezagado unos cuantos pasos, llevaba en la mano una piedra redonda y pulida que había encontrado en el parque y la iba frotando contra la solapa de mi chaqueta. Mientras tanto, canturreaba una tonada popular, pero no con la letra que le correspondía; sin propósito alguno, sin la menor intención de improvisar, iba pronunciando unas palabras que automáticamente se adaptaban a la música y que no osaría repetir aquí por nada del mundo.» Y casi al final del cuento: «Salieron los dos, uno detrás de otro, pero mi madre, que era la que venía detrás, no llegó a salir, se quedó en la puerta, agarrada al hueco, no al quicio; no, se agarró al aire.» He elegido estas dos citas de «Amanecer en Extremadura» porque creo que en ellas se puede apreciar muy claramente el pulso narrativo de nuestra escritora: en la primera entramos en el misterioso mundo de la infancia —ese uni-

verso prohibido para los adultos— a través de dos palabras: *tonada popular*. La música va extrayendo del niño, a través de unas secretas palabras, pronunciadas de forma inconsciente, el germen de su personalidad. Intuimos todo un mundo interior, poblado de puntos de referencia, cuyo origen y significado desconocemos y desconoceremos tal vez siempre. La autora sólo nos dice que cada ser humano —incluso cuando está empezando a serlo— es un secreto viviente infinito. La otra cita se apoya en una palabra tan abstracta como la música: *hueco*. Ese niño, ese secreto en movimiento, ve a su madre agarrarse no al quicio de la puerta, sino al hueco, al aire. Tal vez los seres humanos sólo tenemos ese hueco para agarrarnos. Pero lo que nos interesa destacar en la obra de nuestra escritora son esos toques de atención dentro de un relato que podríamos llamar realista. Rosa Chacel nos está diciendo con ello que lo real es un hermoso y profundo misterio. Veamos un tercer ejemplo en donde se conjugan todos los elementos anteriormente citados a través de un vehículo: el lenguaje poético. La cita que transcribo a continuación pertenece al relato titulado «El genio de la noche y el genio del día». Toda la narración es un pequeño poema en prosa de tres páginas: «Sentí pasar algo así como una paloma negra que me rozaba la cara, que evolucionaba a mi alrededor y que a veces desaparecía entre los árboles, en ciertas espesuras donde la noche mimetizaba su negro buche.» (...) «La espera fue corta, como otras veces; pero cuando ella saltó al coche no pude precipitarme dentro en seguida: entre ella y yo pasó *Ella*. Me quedé un momento inmóvil, sosteniendo la portezuela, como si alguien estuviese recogiendo un vestido de larga cola dentro de una carroza. Respetuosamente, cortés, solemnemente esperé a que entrase y se recogiese en el coche una sombra vastísima: la deidad con su negra, femenina garganta de paloma.» La narración no tiene anécdota, la autora nos cuenta únicamente un entrecortado diálogo entre dos seres. Nos cuenta una espera, un acercamiento, una frustración y un reencuentro de no sabemos quién con quién. Pero nada de eso importa, lo que importa es la forma en que se nos cuenta. Y esa forma viene dada no solamente por las imágenes poéticas que dan el tono a la narración, sino por el ritmo del discurso que en todo momento tiene una enigmática temperatura poética.

«Fueron testigos» es quizá uno de los relatos más perfectos de Rosa Chacel. El terror se despliega como una ecuación perfecta. El enfrentamiento con la nada provoca una náusea espesa de la que ni siquiera escapan los seres irracionales. Una ola de profunda desolación envuelve a todo el relato. Un hombre se disuelve en una acera

ante el estupor y el horror de unos pocos testigos: «Pues el hombre, en suma, ya no era más que esto: una masa sin contornos. Se había ido sumiendo en sí mismo, se había ido ablandando, de modo que los dedos de sus manos ya no eran independientes entre sí, sino que la mano era una masa de color más claro que se fundía con la masa de color oscuro que era todo su cuerpo, envuelto en el traje, pues el traje y calzado sufrían idéntica transformación que el hombre mismo.» (...) «Entonces, una de las mujeres se interpuso y gritó o, más bien, exhaló, pues su voz era como un soplo lejanísimo: '¡No lo toquen!'

»Los hombres del socorro retrocedieron. Los del grupo dejaron escapar un rumor, una especie de rugido, rechazando amenazadoramente aquella intrusión que turbaba los últimos momentos en que el prodigio iba a desaparecer sin dejar rastros. No querían perder aquel instante en que el último matiz se borraría, en que el último punto en que el grano de la piedra fuese aún afectado por un tinte extraño recobraría su color. Querían palpar con la mirada el suelo después que no hubiese en él ni un solo testimonio de la existencia que había embebido.» Al terminar de leer este cuento, Kafka acude a nuestra memoria y acude tal vez por una razón muy simple. No hay explicaciones en Kafka, nunca sabemos el porqué de los hechos. *El proceso* es la historia de una no-explicación. En el cuento de Rosa tampoco hay explicaciones. Rosa Chacel posee esa rara sensibilidad que es patrimonio de los grandes escritores y que se caracteriza por una absoluta falta de pedantería. Rosa, cuando se enfrenta con la nada, humildemente asume el papel de cronista. Ninguna explicación, sólo la crónica de los hechos. Existe, sin embargo, un pequeño matiz de diferencia entre el mundo kafkiano y el mundo de Rosa Chacel. En Kafka el horror deviene sórdido. Rosa Chacel se enfrenta al horror que supone la nada con el asombro que caracteriza a la infancia: ante la muerte —lo mismo que ante la vida— la escritora siente una emoción cargada de asombro, y esa emoción viene resumida en una sola palabra que abarca a todo el monstruoso proceso de la narración: *prodigio.* Para Rosa Chacel la vida y la muerte son esa palabra.

No puedo extenderme más sobre el inquietante libro de relatos que ha escrito Rosa Chacel. Una cosa puedo decir: si alguien comete la imprudencia de hojearlo, corre el riesgo de no dormir hasta volver la última página.

El ciclo de novelas se inicia con *Estación ida y vuelta,* que se publica en 1930; le sigue *Teresa,* que, como Rosa explica en la «Advertencia» del libro, es una biografía inventada de Teresa Mancha, la

amante de Espronceda. Y es inventada porque los datos que se conocen de Teresa no alcanzan a cuatro renglones. Escribe después *Memorias de Leticia Valle* y termina con *La sinrazón*. Como dije al principio, voy a omitir el orden cronológico.

Así, resulta que la niña Leticia Valle, de doce años, hija del militar Valle, es en realidad la niña Teresa y el niño Santiago, protagonista este último de *La sinrazón*. *Memorias de Leticia Valle* se publica en Buenos Aires en 1941. Leticia, a sus doce años, es un pequeño ser dotado de una rara inteligencia y una aguda sensibilidad. En las primeras páginas de la novela dice de sí misma: «No aprenderé el alemán, ni esquiaré, ni estudiaré nada. No iré por ese camino que me marcan, no seguiré a ese paso; iré en otro sentido, hacia arriba o hacia abajo, me escaparé por donde pueda y no se darán cuenta. Me verán todos los días con los pies quietos en el mismo sitio, pero no estaré aquí: iré hacia atrás; es lo único que puedo hacer. Esto, ¿cómo van ellos a comprenderlo? No haré nada que sobresalga, no me verán mover ni una mano; volveré hacia adentro todas mis fuerzas, echaré a correr hacia atrás hasta quedarme sin aliento, hasta llegar al final, hasta perderme. Luego volveré hasta aquí y retrocederé otra vez. No, aquí mismo no llegaré nunca. Me parece más fácil llegar hasta allá, hasta el principio. Todo lo demás, lo que esté a la derecha o a la izquierda, puedo tomarlo o dejarlo, y no tomaré más que lo que verdaderamente quiera. No lo que quiera por capricho; lo que quiera con mi corazón, lo que quiera con ese querer que viene desde el principio; desde Dios, debe ser, porque Dios es principio y fin de todas las cosas. Aún no sé lo suficiente para pensar esto por cuenta propia y, sin embargo, hace ya mucho tiempo, cuando no sabía absolutamente nada, ya lo pensaba. Siempre lo sentí así.»

Efectivamente, Leticia no hará nada de lo que le marquen. Pero ¿qué es lo que quiere Leticia? Lo quiere todo. Y al decir todo, es todo. Leticia quiere todo lo que pueda ver, oír, oler, gustar y tocar. De algún modo Leticia es el eros. Y el eros es movimiento. Leticia, por ejemplo, ama lo natural como si fuese una obra de arte. Y de hecho lo es. Le gusta su maestra pueblerina que es simple y poco inteligente, porque es ambas cosas con naturalidad y porque de esa naturalidad se deriva una armonía como la de los vegetales. Lo que la maestra hace realmente bien, es decir, acorde con su naturaleza, es bordar, y eso es lo que admira y maravilla a Leticia. Vuelvo de nuevo a acordarme de Kafka. Decía Milena en una carta dirigida a Max Brod que Kafka admiraba profundamente a la mecanógrafa de su oficina, que era capaz de escribir a máquina velozmente y sin

errores. Esa eficiencia lo maravillaba. Algo parecido le sucede a nuestra pequeña Leticia. Para Leticia todo es comestible, lo devora todo de una forma u otra y todo le es nutricio. El azar, elemento importante en la obra de Rosa Chacel, lleva a Leticia a un hogar donde se respira inteligencia, sensibilidad y belleza. Leticia, lógicamente, se queda con todo, pero hace algo más: consigue que esos dos seres, adorables, según el lenguaje de la propia Leticia, es decir, dignos de adoración, David, el archivero, y Luisa, su mujer y excelente pianista, se queden con ella. El amor los envuelve a los tres como una ardiente red, pero es Leticia la que propaga este amor, y lo propaga sin ningún género de barreras, como puede verse en esta frase: «Siempre que oía a los demás: 'esto es justo, esto no es justo', yo me decía: 'bastante me importa a mí vuestra justicia'.» Leticia es ella y su hambre. Leticia, lo único que quiere es llegar. Y para llegar tiene que salir. Ante todo, de la niñez. La infancia para Leticia es: «¿Será eso lo que la gente llama inocencia? ¡Qué asco! Nunca me cansaré de decir el asco que me da esta enfermedad que es la infancia. Lucha uno por salir de ella como de una pesadilla y no logra más que hacer unos cuantos movimientos de sonámbulo y volver a caer en el sopor.» Leticia no puede salir de eso, eso tiene que salir de ella. Y para que salga, Leticia come. El eros come y el archivero y su mujer se convierten en manjar de ese banquete. Luisa se consume y es consumida espiritualmente. Leticia absorbe de ella desde el gesto mínimo lleno de gracia, hasta esa eclosión fervorosa que es la música para Luisa. Con David va más lejos. David es lo humano frente a la naturaleza, es el conocimiento luminoso y es la carne complementaria. Leticia quiere todo eso, quiere al intelectual que hay en David y quiere el cuerpo de David. Y lo obtiene todo. Cuando llega ese momento David grita: «¡Te voy a matar! ¡Te voy a matar!» Pero es claro que no la mata. Lo que sucede es algo muy distinto de la muerte. Finalmente, David se suicida. Pero Leticia queda al margen de toda esa tragedia. Ella no acepta la pretendida justicia de los adultos, y por eso dice: «¿Será que no comprendo? No sé; creo que si alguna gratitud existe en mí, existe sólo en forma de fuerza bruta.» (...) «... si sigo escribiendo es sólo porque no quiero pasar por alto esta red de detalles grotescos que se teje alrededor mío, para mi bien.» Como puede verse, le resulta sospechoso ese bien suyo que los demás pretenden imponerle. En la última página de la novela, Leticia sorprende una conversación entre sus tíos, en la que hablan de ella: «Ya te lo dije yo desde el principio; aquello no podía ser, aquello era cosa de locos. Aquello no podía ser, no podía ser.» (...) «Y no se daban cuenta de que lo que no podía ser estaba detrás de la butaca.

»No sé si era la cólera o la amargura lo que me llenaba los ojos de lágrimas. Me parecía que ya, en los días de mi vida, no volvería a sentir nada a lo que se le pudiese llamar de una u otra forma amor.

»Después, pensé que acaso aquello que yo llamaba la fuerza bruta fuese lo único seguro que me quedaba. Entonces empecé a bostezar y a sentir unas ganas locas de dormir profundamente. No había dejado de comer rebanadas de pan negro a pesar del llanto.»

Es un final lógico. Leticia seguirá comiendo, no hay manera de que pare de comer.

Estación ida y vuelta está escrita en Roma de 1925 a 1926. Rosa Chacel, a finales de 1926, se la envía a Ortega. Pasa un año en el más absoluto silencio. En 1927, Timoteo y Rosa regresan a España. El crítico Manuel Abril, amigo del matrimonio, se interesa por la suerte de la novela. Rosa le explica que Ortega no ha dicho una palabra. Abril, amigo también de Ortega, se extraña de esta conducta que no es habitual en el filósofo. Hace una visita a Ortega y se entera de que nunca recibió la novela de Rosa. Al parecer, debido a un cambio de almacén en *Revista de Occidente*, una serie de paquetes han quedado arrumbados y olvidados. Ortega busca el original, lo lee y escribe a Rosa diciéndole que la novela le parece espléndida, que en el próximo número de la *Revista de Occidente* van a aparecer dos capítulos y que se considere a partir de ese momento colaboradora. Se inicia así el contacto con Ortega y Gasset, y Rosa pasa a formar parte de la plantilla de Revista de Occidente. Hacia 1930 se pone de moda el género biografía. Lo pone de moda Ortega encargando una serie de ellas a diversos escritores: Jarnés, Ayala, Espina. A Rosa Chacel le encarga la biografía de Teresa Mancha, la amante de Espronceda. Rosa acepta, firma contrato con Calpe y en 1930 publica el primer capítulo en *Revista de Occidente*. Tarda seis años en terminar el libro. Lo entrega en 1936, pero no llega a salir, la guerra lo impide. Aparecerá en Buenos Aires en 1941.

Teresa, como dice la propia Rosa, «es un personaje carente de hechos, una persona desnuda en su humanidad. Teresa no hizo en toda su vida nada más que ser Teresa». Como Leticia, que sólo quiere ser Leticia. Y en realidad, Teresa es Leticia crecida. Cuando Teresa oye hablar de sumisión, de sacrificio, siente lo mismo que Leticia, un rechazo total: «¡Ah, sí!... Con gran esfuerzo logró comprender de qué hablaba: de algo ya hablado mil veces tiempo atrás. Pero al comprender y recordar no vino a su memoria la cosa recordada, sino que fue la ausencia lo que se le hizo presente. De todo lo que se le pedía, sólo pudo actualizar en su mente el mandato de negar. Negar el amor, negar la belleza, la vida: Ginever Blake o Dasy, o el

hombre que se había matado por querer vivir. El propósito era reverenciar lo que no tiene cuerpo o lo que lo encubre como un vestido negro abotonado hasta la barbilla.» Observamos una diferencia de actitud entre Teresa y Leticia: Teresa intuye que tendrá que pagar un precio por obtener el amor, y se dispone a pagarlo. Leticia no entiende de precios. Todo es suyo por derecho propio. Teresa conoce las reglas, y porque las conoce las infringe. Leticia las ignora. No existen reglas para ella. Por eso Leticia continúa y Teresa sucumbe. Cuando el amor con Espronceda se le derrumba dejando al descubierto su miseria, Teresa paga su error: se quema en su propio fuego sabiendo que es lo único puro. Y en esa hoguera quema también a la divinidad: «¡Creo en Ti! ¡Ahora más que nunca creo en Ti, porque no creer sería salvarte del desastre de mi fe, sería no avenirme a manchar el paradigma de tu Nombre, sería dejarte en el trono de tu no Existencia! En cambio, creyendo, te veo en esta realidad que es tu Imagen. Tú la has creado así de vil. ¡Ah, creo en Ti, pero no como creí hasta ahora, con aquella excelsitud con que yo te concebía! No, ahora creo como quisieron hacerme creer; convengo en todo aquello que rechacé, les cedo la razón, te cedo a ellos. Tú eres tal y como te describían los abyectos y los necios. Acato tu justicia en la suya. Me someto a tu Ley, que escarnecí creyendo que al hacerlo me salvaba y te salvaba. Te siento, sin el menor consuelo de duda, y reconozco en Ti al que nunca adoré.» Hay en este monólogo último de Teresa un tono de tragedia griega que nos hace recordar el personaje de Medea.

Santiago, el protagonista de *La sinrazón,* va un paso más allá que Leticia y Teresa. Leticia es el comienzo; Teresa, la juventud; Santiago es, además, la madurez.

La sinrazón es la novela más ambiciosa de Rosa Chacel. En ella encontramos casi todo su ideario. Una muestra de ello puede ser el siguiente párrafo: «Un filósofo actual ha dicho que habría que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografías de ideas, cosa muy diferente de la novela de ideas. (...) Episodios, capítulos de amor, de aventura, de pecado, de sacrificio, de disolución, de muerte. Eso es lo que hay que revelar; la vida íntima, ultraíntima, visceral, entrañable, del hombre poseído por la idea y de la idea poseída por el hombre, hasta acabar con ellos, hasta dejarlos bajo la losa, hasta cubrir sus losas con la hiedra del recuerdo.»

Santiago Hernández es la conjunción de Leticia y Teresa, pero como he dicho, es algo más: es conciencia de sí mismo y aceptación. Santiago busca exhaustivamente en su yo y se queda con lo

que encuentra. Y lo que encuentra es lo mismo que encontraron Leticia y Teresa, es decir, encuentra el eros. Santiago erotiza todo cuanto ve o toca. La realidad es para él un cosmos misterioso e ilimitado en el que la inteligencia es vehículo del amor y vía de la posesión. Ama la misteriosa materia y espera todo de la luz del conocimiento. Para él, ver es conocer. Dice: «Me creo capaz de satisfacer el más alto grado de todo el que hizo algo para que fuese mirado.»

Santiago es tal vez una de las más agudas consecuencias de la cultura cristiana. Es un feroz intento de lucidez dentro del misterio. No es un rebelde; rebelde, según sus propias palabras, es sólo el que no tiene salvación: el caído. El intenta ir un paso más allá de la rebeldía. El quiere saber. Se niega a que su libertad sea un espejismo: «¿Por qué el inaudito maridaje de la semilla con la geometría? ¡Durante siglos, el narciso, trazando dos triángulos encontrados y un círculo en medio! ¿Por qué, sujeto a leyes igualmente estrictas, tenemos los hombres ese pájaro atado por una pata con un cordel larguísimo: la libertad?» No acepta ese cordel, formula su alegato: «Yo pertenezco al bando del hambre, del deseo, y porque pertenezco a esa especie recibo un tributo de amor. (...) Pero es evidente, lo recibo *porque soy así.*»

¿Y cómo es Santiago? Es un argentino de la burguesía acomodada, es en realidad un intelectual, un literato sin literatura, un hombre que todavía cree en el humanismo. Un argentino de ascendencia española que ha seguido desde su patria el desastre de 1936 en España y más tarde la contienda de Europa. Pero al mismo tiempo que tiene conocimiento de estos hechos, tiene conciencia de que sabe bien poco. Su principal vehículo informativo es el cine: el cine acercó a todos al desastre, el cine trajo imágenes elocuentes, justas, brutales: «Cualquiera sabía lo que les pasó a los yanquis porque vio los nidos de ametralladoras, las caritas niponas escondidas entre las ramas de roble, los aviones cayendo a pico. Pero si se habla de España, ¿qué puede recordar?, ¿qué puede saber? La gente culta sí, recuerda lo que dijo algún escritor de uno u otro bando, pero el pueblo no recuerda nada. ¿Cómo imaginar a un español, esa convencional figura de colmao, reventante y estelarmente lejana de todo lo que podemos llamar actualidad, cómo imaginarle viviendo, padeciendo, entendiendo algo de lo que pasa y obrando en consecuencia? Imposible. Claro que la gente culta dice: 'Pero ¿y el *Guernica* de Picasso?' No, no es eso lo que hay que recordar para *saber.* Hay que recordar a algún pequeño ciudadano, a algún hombrecillo mediocre en su casa, sentado en su butaca con veletes de crochet, hay que observar bien de cerca sus gafas, su coronilla un poco pelada, el tejido de su traje

y hay que ver cómo entran y le agarran; hay que recordar su voz cuando está entre las manos enormes. O, por el contrario, hay que recordar a los muchachos perfectos, a los atletas bien pertrechados, que van por el camino polvoriento y cae la cosa y explota y quedan rotos en pedazos.»

Ese es Santiago: alguien que ama la precisión, alguien que ama la vida, alguien que ama a la gente, la hermosa gente, como decía Saroyan: «Avanzamos por Anchorena, como forasteros en aquella hora activa, entre la gente humilde de aquel barrio, viendo al pasar las ventanas y los patios abiertos a la vida matinal y un ensueño muy breve, pero muy intenso, me pasó por la cabeza. Sentí que la prosa de la vida, fuerte, tremenda, como una furia despiadada, venía a nuestro lado. Era una deidad, solícita como un cicerone de museo, que nos iba mostrando las cosas para que viésemos cómo son: pobres, difíciles, atroces, pero ¡qué belleza!...» Exactamente: qué belleza en todo o en casi todo. Santiago ilumina ese todo con la luz de la idea y con esa otra luz, con ese resplandor de hoguera con que la carne ilumina la carne. Santiago es casi un escapado del Siglo de las Luces. Cree en el conocimiento, y más en la voluntad de conocimiento, de manera absoluta. Esa es tal vez su única falta. Podríamos decir que es un pecado de soberbia. Se considera artífice de su propia vida, y digo exactamente artífice: es él quien modela esa vida, quien hace de su relación con Quitina, su mujer, algo perfecto que va más allá de la hermosa unión carnal. Que va más allá del asesinato. Es él quien logra que su voluntad de matar a quien significa un obstáculo para esa unión, sea algo natural para Quitina, incluso aunque ese quién sea su propia madre. Santiago desea la muerte de la madre de Quitina, y ese deseo se cumple. Y no deja en él la más leve sombra de culpa. Sólo le deja la duda y el feroz deseo de confirmar que ha sido su voluntad la responsable de ese hecho.

Santiago vive al margen del pecado. El único pecado para él es la paralización. Cuando engaña a su mujer con Elfriede, una antigua conocida, no tiene en ningún momento sentimiento de culpa. Sabe que está estafando algo a alguien: a Elfriede. Sabe que su vida está con Quitina, pero sabe también que lo otro es verdadero: «Había en mí, eso es cierto, un movimiento de amor, por algo, y ese algo era una categoría de valor absoluto. Era, repito, un mundo: era la carne. Sí, eso era, porque no puedo decir era el sexo. No, no era ese poder místico, ese acompañante de la intimidad del hombre desde los albores de la vida, que es el sexo: no llevaba ese impulso genésico, no tenía ese llamear del eros que llega desde la tierra al cielo.

Era la carne, en concreto, el contacto como contemplación.» Ese es Santiago, en definitiva un ser desolador, alguien condenado al amor en todos sus aspectos, alguien que ante el espectáculo de una mujer del pueblo que lame con fruición un heladito dice: «Yo hubiera detenido el sol y la luna para contemplar a aquella mujer. De hecho creo que los detuve, porque es imposible ver y sentir todo lo que yo registré de aquel ser en el tiempo real que se emplea en dar dos o tres pasos.» Esa mirada amorosa constituye su actitud frente al mundo y su código de moral: «Claramente, con el tacto interior que nos lleva hacia nuestra verdadera vocación, descubrí el objeto de mi piedad, supe con toda certeza lo que quiero defender del hombre; las parras, las higueras que rebosan sobre las casuchas miserables en el corazón de la manzana, esto es, su deseo de placer, de lujo, de superfluidad, de dulzura. Comprendí que, si todavía soy capaz de asignarme una misión, será ésa; pedir clemencia para los sentidos.» En esa frase «pedir clemencia para los sentidos» se resume el personaje. Y en esa actitud estriba su modernidad.

Santiago, como Leticia, va hacia todo, y cuando el azar, elemento no controlable, le desmorona el edificio de su dicha, la soberbia, no la culpa, lo lleva a la destrucción. Muere repentinamente. No se suicida, no se mata. Deja de vivir.

En su libro de ensayos *Saturnal,* publicado en 1972, Rosa expone ampliamente las líneas de su acción intelectual. A primera vista se podría pensar que Rosa es una hedonista. Pero eso sería simplificar su pensamiento. ¿Por qué no decir que Rosa es una hedonista, cristiana, socialista y fundamentalmente un ser libre? En la página 127 de *Saturnal* figura la siguiente cita de Kierkegaard, que puede resultar esclarecedora: «¿No le vamos a enseñar al pueblo, sentado a la redonda, sin poseer nada, sin tener dónde apoyar la cabeza?; espectáculo ciertamente reconfortante esta fe, esta confianza en la Providencia que hace a un hombre desprevenido como los pájaros del cielo y las flores del campo; pero ¿hasta qué punto es esto un ejemplo ético para la vida humana? ¿No deben los hombres trabajar para vivir? ¿Debemos nosotros, como Cristo, no preocuparnos del mañana? Aquí se tropieza con arduos problemas. La vida de Cristo ha sido una oposición a la Iglesia y al Estado. La suprema paradoja ética sería que el hijo de Dios hubiese adoptado la realidad en total, hubiera formado parte de ella como un eslabón de una cadena, plegándose a todas sus pequeñeces; pues tener valor, confianza, fe hasta morir de hambre, es admirable ciertamente, y cada generación no cuenta con más de diez ejemplares capaces de ello, pero nosotros, sin embargo, enseñamos y profesamos que sería todavía más grande

someterse a la existencia.» Y es precisamente ese someterse a la existencia lo que caracteriza el pensamiento de nuestra autora. Podríamos decir que Rosa sólo entiende la libertad desde la previa aceptación de la propia naturaleza. En más de una ocasión he oído decir de ella que sus planteamientos eran sumamente atrevidos. Es posible que lo sean, y tal vez en ese atrevimiento estriba su importancia. Su visión de nuestra época puede resumirse en esta frase: «Jamás, al mismo tiempo, vivió el hombre más libre y, en su fuero interno, más desamparado e indeciso. En estas tres entidades: libertad, desamparo e indecisión, se produce a veces el efecto óptico de ver a la primera empañada u oscurecida por la sombra negativa de las otras dos: es mero espejismo. Lo que pasa es que la libertad, cuanto más positiva, se hace más opresora, se hace más grave: su peso llega a ser difícil de llevar porque no se sabe por dónde agarrarlo.»

Pero Rosa lo agarra casi siempre por donde más le duele, como suele decirse. Y eso la lleva a planteamientos que se reputan de atrevidos. Eso la lleva a diferenciar dos términos, como son *unión* y *contacto.* «Unión, el de prosapia más espiritual es, sin embargo, el de significación más real, más material. Contacto, que generalmente significa sensación, puede, sin embargo, designar el acto copulativo de toda comunicación mental, cordial, estética, científica, etc.» Y, en consecuencia, llega a donde quiere ir, a la utilización del término *unión:* «Si hablamos de lo que pasa *ahora,* tenemos que decir que los hombres —en gran número: lo suficientemente grande para poder llamarle *los hombres de ahora,* porque *ahora* sólo se puede llamar *hombres de ahora* a los que lo son en gran número—, los hombres, ahora, *quieren* ser todos iguales. Y quieren serlo en la forma más eficaz: *uniéndose* (...). En resumen, los hombres de ahora *quieren* unirse en toda forma de copulación: el pensamiento, la canción, el sexo.»

Y son esos hombres (hombres y mujeres en general) los que preocupan a nuestra autora. Todos ellos: «los proveedores de obras de creación —ciencia, técnica, filosofía, literatura, arte, etc.— y los que andan por la calle y no proveen de nada a nadie porque andan y viven para ellos mismos, *pero crean la calle».*

Al principio de estas páginas he dicho que la literatura de Rosa Chacel es peculiar. Y es peculiar su literatura porque es peculiar su actitud. Citando de nuevo a Antonio Gala, creo que daré lo que me parece es una definición de su postura. Le preguntaron a Gala cuál sería su ideal de época futura, y dijo: «Aquella en que fuera posible pronunciar estas dos palabras: yo y no.» Creo que eso, que, realmente, ahora no es posible, es lo que viene intentando, viviendo y

luchando Rosa. Y es importante reseñar que lo viene haciendo desde 1930. Dentro de un pensamiento cristiano como es el suyo, ella se adelantó a los movimientos de apertura a que hoy estamos asistiendo. Conviene no olvidarlo. Rosa Chacel ha sido una adelantada, pero una adelantada lúcida, y esto se puede ver al analizar su postura con respecto a los llamados movimientos de liberación de la mujer. Se puede decir que, en líneas generales y sin caer en la negativa total, que sería tanto como ignorar a las mujeres que han puesto lo mejor de sí mismas en esos empeños, se puede decir, repito, que Rosa no está de acuerdo con los postulados menos serenos de esos movimientos. Nada que tienda a la disgregación puede tener futuro. Un mundo de machos y hembras, perfectamente separados (como pretenden algunas líderes más sonoras que inteligentes), nos conduciría directamente al exterminio. Rosa, naturalmente, desde su visión cristianizada, tiende a la integración. Voy a citarla textualmente porque me parece lo más justo: «Lo *masculino* es, estrictamente, lo humano frente a la naturaleza. Posición —esta de ponerse frente a la naturaleza— que no es en absoluto ajena a la mujer. Asumir la pasividad femenina hasta decir "He aquí la sierva" es un acto humano, no femenino. Es *tomarse,* en tanto que *naturaleza,* y entregarse —prometerse, concederse— con el espíritu.» Y para aclararlo, más adelante puntualiza: «Lo natural, lo genésico, no necesita ser ennoblecido ni justificado: nuestra existencia lo justifica, nuestra libertad lo ennoblece, en la medida en que asiente a su origen; lo degrada en la medida en que lo repudia.» Lo cual no es una defensa de la sumisión, sino una búsqueda de la todavía lejana libertad, pero iniciada desde las raíces.

Ahora podemos ver en qué medida el libro de relatos de Rosa Chacel, de que hablé al principio, es una prueba de la actitud de libertad que caracteriza a nuestra autora, es decir, es una actitud erótica para con la literatura.

Deliberadamente he dejado para el final hablar del primer libro que nuestra autora publica: *Estación ida y vuelta.* Su título casi justifica mi decisión. Me he sentido conmovida leyendo este pequeño libro. Ha sido como una trampa del tiempo. Rosa lo escribió el primero, yo lo he leído el último y cuando ya desesperaba de poder hacerlo. Está agotado, y solamente gracias a un milagro de amistad he podido leerlo (*). Entonces yo he querido agradecer de algún modo ese milagro respetando el momento en que lo leí.

(*) *Estación ida y vuelta.* Ediciones CVS, Madrid, 1974.

He dicho que me conmovió su lectura, y ello es debido a que en ese librito está toda la génesis de lo que después ha sido la obra de creación de esta estupenda escritora que es Rosa Chacel. Está su lenguaje, y está su actitud frente al mundo. La novela empieza así: «A estas horas estará ya medio patio en sombra. Pero aún quedará un poco de sol en el oasis.

Nuestro patio, tan desnudo y tan carcelario, lleno de los llantos de los chicos y de todas las voces del interior, ¿cómo iba a ser tan aprisionador del sol y tan risueño en ciertas horas si no fuera por el oasis? Esos pobres bambúes, plantados en su barril, con sus aspidistras abajo y su pelusilla verde alrededor del sumidero, hacen del patio periscopio de las primeras y últimas alegrías del día, le obligan a sorberlas por encima de la casa y de todo el barrio para guardarlas, presas entre sus paredes blancas.»

Cuando Rosa escribe esta novela tiene veintisiete años. Pero ya escribe así: «Sus ojos desaparecen en sus miradas, porque son dos cosas completamente distintas. Sus ojos no tienen una mirada habitual, no son ojos alegres, ni ojos tristes, ni ojos dulces. Son ojos. Si a descuido de su mirada se miran sus ojos, no se encuentra en ellos sitio para un adjetivo. (...). Si cuando estoy observando sus ojos me mira, la bandada de sus miradas me oculta el sitio por donde salió. Pero luego vuelve a recogerse en sus ojos, y queda en ellos el hueco oscuro de las ventanas abiertas.» Y en seguida vemos ya una línea de pensamiento: «Es cobarde temer las sorpresas. Es cobarde, es de una petulancia vieja y desesperanzada. Es como no tener ganas de bromas, como vivir en la linde de los acontecimientos, desde donde se les pueda ver pasar sin que se metan con uno ni vengan a turbar su comodidad. Como tener una puerta sin llamador; puerta de panteón, de la que ningún pasajero pueda esperar respuesta. Como cocinarse uno mismo la vida, dejándosela en la fresquera de un día para otro. Es como creer saber que nada puede venir a sorprendernos agradablemente, a traernos una felicidad más perfecta que la que hubiéramos podido encargarnos a la medida.» Y continúa: «¡Un camino! Mejor que toda posición. Un camino es lo único deseable. Un camino largo, sin montañas limitadoras.» (...) «El que lleva un camino va sin prisa, no lleva la marcha decidida del que va ciego a un fin.» Y rápidamente aclara: «Claro que en mi abominación de los fines se salvan los que automáticamente se hacen principios.» Pero veamos qué son para Rosa los principios: «El encontrarme aquella mañana con aquella chica comunista y darme por acompañarla y por llevar a su pequeño en brazos... Yo lo hubiera asegurado sin titubear. Ella, aquel día habría salido de su casa tan incompleta como

siempre. Una mujer sola con un chico es una trinidad descabalada. Sin embargo, se la veía llena de indefinida esperanza, dispuesta a contentarse con cualquier pequeña felicidad que se le presentara. Y yo no sabía apenas nada de ella. Sabía que era comunista, porque habíamos hablado un par de veces. Y me lo explicaba, pareciéndome consecuencia lógica de ello, lo de que tuviera aquel chico. Yo veía que en ella era aquél su comunismo, su comunión. Y me sentí junto a ella, como nunca, profundamente comunista. Acaso lo eran todos aquella mañana. Lo era la mañana misma, llena de efusiva y común cordialidad.»

Toda la novela está llena de las ideas del momento. Rechazo al sentimentalismo, exposición de las teorías de Ortega, el cine. «Sensaciones de este género han llegado a ser trucos cómicos del *cine*. Todos, en cuanto vemos aparecer en la pantalla al hombre del pie malo, con su pata estirada atravesando la escena, amerengada de algodones llamativamente blancos, sabemos que es para que se la pisen. Y no querríamos; si pudiésemos, acaso lo evitásemos; pero por no sufrir ese escalofrío, ese dolor de rechazo que es como la repercusión en nuestra antena de un golpe que hiere la corriente común. Y, al mismo tiempo, ¡qué risa!, ¡qué risa más indomable, sobre todo si es el boxeador el que le pisa! ¡Y no digamos si es el alpinista con sus botas de clavos!» La novela cuenta la historia de un amor, interrumpido por una pasión y vuelto a encontrar. Es casi la historia de *La sinrazón*. Veamos cómo analizaba ya entonces Rosa Chacel el problema: «Todo hombre, ante su fraude, piensa en el caso análogo ya resuelto; se cree obligado a obrar como los hombres de honor, como los temperamentos delicados que no pudieron resistir. Pero ¿y la comprobación de que se puede? Esta es la última amargura. Comprobar que podemos resistir. Aún más: que podemos seguir apeteciendo. (...). No entraré con falsos méritos en el terreno de los hombres de honor. Mi censura será más que para la estética de mis actos, por su origen. No me quitaré la vida, puesto que la deseo. Lo que haré será exponerla. Podría ocultarla; es decir, disimular mi voraz goce de ella. Pero la expondré. Es a donde llega mi valor. No arrojarla con generosidad fingida, ni guardarla como algo ilícito. Ir con ella, amándola inmensamente, absorto en ella. Y, si es posible, que me la quiten cuando me sea más cara. (...). Mi drama sería cinematizable a lo Harold Lloyd. Aunque yo no use su perenne risa dentífrica, también me caracteriza la misma torpe agilidad, el mismo estilo en el tropezón, en salvar la nariz a un palmo del suelo. Yo podría, plagiándole, invitar a la muchedumbre a mi suicidio, y arrojarme sobre los congregados desde lo alto del rascacielos, dejándome caer

sencilla y distraídamente, entreteniéndome por el camino en contar los pisos a la inversa. Decimonono, decimoctavo, decimoséptimo... Y al llegar al segundo, cuando los de abajo hiciesen claro para dejarme libre el suelo, volver sobre mí mismo con rápida decisión, y, cogiéndome por el cuello de la chaqueta, como para colgarla en la percha, sin punto de apoyo alguno, sin más fuerza que mi propio impulso, subirme otra vez al alero.» Casi se puede ver a Leticia y a Santiago en este salto vital hacia atrás. Y una última cita: «¡Deseo y hartura! Sentirse morir de soledad, de necesidad; aniquilarse en consumir el propio jugo. ¡Absorber, trasegar otra esencia, robusteciendo, corroborando nuestro ser! ¡Delicia incomparable! ¡Abominemos de los inapetentes! Y aún es posible a más de desear, desearse; querer probar las cosas y su repercusión en nosotros, sentirse en la soledad mutilado ante la vida, necesitar el choque de nuestro tacto con su cuerpo.»

Esta era Rosa Chacel a los veintisiete años, esa misma sigue siendo a los setenta y seis.

FRANCISCA AGUIRRE

Alenza, 8. 5.º
MADRID-3

DE UNA A OTRA LETRA

No anticipemos el término: las lluvias tienen sus meses y de tiempo a su hora estamos hechos
hora de cavar y hora de volar
lo importante es esforzarse mientras dura el aparecer
las advenidas estaciones de nacimientos y muertes
los afanes las soledades los festejos
lo importante es salir de la alcoba de los juegos entre sábanas
del teatro divagante en la penumbra
cuando nunca se llega a la cita
cuando se está en lugares diferentes a la misma hora
cuando la despedida es como la entrada en un puerto de agosto
se orillea de pronto una abundancia gozosa imprevisible pero nunca alcanzada
es preciso salir de la alcoba que cabecea en la penumbra
vamos a la huerta vamos al pensil
vamos a la guerra en los corrales
vamos con esta bandera empuñada hacia las tierras de Río Grande
vamos hacia el sol de los araguatos montados en las grandes mulas que despiden vapor
vamos a navegar en la hamaca por los ríos del Sur
vamos a ir cayendo con dulzura hacia la frontera de los montes lejanos
vamos a descansar a oír sonar el silencio como espacio que se ahonda
a tientas vamos por la gruta
entre vuelos de pájaros fríos
a tientas por la cueva de la cual nunca hemos salido
vamos en vano y sin remedio
vamos a quitarle a vamos la v inicial
y descubrimos *amos* con su reminiscencia de cadena y amor

la v sola es pájaro
en volandas
signo de la vulva
ángulo de cielo como dice la canción
es la v de viaje de vida de verdad de verbo de vernal
pero también de veneno de venal de viznaga de vómito de vil
unas letras de más o de menos pueden doblar o desdoblar al hombre
en un penumbroso juego de alcoba donde se empeora o se mejora
al discurrir de las aguas interiores al filo del viento mental
mientras templamos el arco del imperativo
cuyos tiempos cuyo modo aprendimos con sangre
entre letras muchedumbre letras que juegan al escondite letras como personas formales
vagabundos niños que se tocan a solas las inquietantes mujeres de la noche
letras —digo— que nada dicen nada explican nada alumbran nada prometen.

Imperan los órdenes lúdicos: ruedan los dados
el rojo y el negro se persiguen desde los tiempos del Exodo
las varas de fuego las picas del aire las copas derramadas el pentáculo solar
en un sitio de roca y viento alguien de pie suelta un ave agorera
brilla Oriente y pedazos de estelas reciben en Occidente un resplandor rojizo
aquí están los naipes con las caras de la adivinación: cara de oro y cara de hueso
cara de vegetal y cara de agua
cara de viento soplando el ruido del mar sobre las cumbres
se ramifican las familias de la baraja y cada vástago anuncia el hechizo
las cuatro naturalezas intercambian su llama de por aquí jumea
por las cuatro esquinas de los Don Juanes entran los cuatro animales emblemáticos
queda develado el Destino
su acechanza puede ser burlada porque como los astros predispone pero no obliga
y quien se esfuerza se resfuerza
lluvia en el mar sol en la arena
de un número sale otro número hasta rodear la Vía Láctea

se mezclan los números con letras para invocar el azar
las cifras llenan el espacio de templos marmóreos pero las letras matan
avanza ahora el esforzado
el jugador a quien rodean reyes en armas pajes y damas de alto linaje
reinas de sortilegio portadoras de atributos
con quienes jugar a las Cortes de Amor en las islas afortunadas
virtuales ganadores perdedores ficticios: el halcón y la paloma truecan su apariencia
la novia es un adolescente con las alas quemadas en un lance
se vuelve a empezar la partida con naipes nuevos en un relente de frescor
en una ilusión de primer amanecer y juego desconocido
pero nada ha variado las suertes son las mismas fijadas como mariposas clavadas por alfileres
sólo da vuelta la rueda de la fortuna coronada por la esfinge
sólo ha cambiado el signo de las horas persistentes las horas que gotean desde muy hondo
sólo ha regresado el hierofante
sus sentencias anuncian la repetición de los tiempos
y somos los mismos volatineros girando en la barra fija
somos los mismos tahúres barajando talismanes y amuletos
los mismos jugadores para los mismos juegos
somos los advenedizos los inquietos viajeros que curtieron los mapas y repartieron sus enfermedades
esforzándose sin saber por qué ni para qué de unas a otras palabras
de un día de cal a otro de arena
de una inicial con forma de gusano a una minúscula como diente gastado por el uso.

JUAN LISCANO

Apartado 8349.
CARACAS. Venezuela.

ALEJO CARPENTIER Y LA NARRATIVA LATINOAMERICANA ACTUAL (DIMENSIONES DE UN «REALISMO MAGICO»)

¿Hasta qué punto debemos europeizarnos? ¿El americanismo será cuestión de forma o de sensibilidad? ¿Qué ley de módulos intelectuales sabrá equilibrar ciertos materiales folklóricos?

A. C. (1929)

El fresco fantasma de la novela latinoamericana recorre el árido ámbito de la cultura europea como recuerdo del olvidado arte de narrar y de algo más. ¿De dónde viene esta fila de «buscadores de agua» que andan inspeccionando con sus varas mágicas los plegamientos de la humanidad, buscando las fuentes subterráneas de un arte vivificante? ¿De dónde surge esa canción singular, que infunde en las almas la promesa de una nueva primavera? De donde ha salido el fascinante arte y la fuerza arrebatadora de estos narradores, entre los cuales, ateniéndonos para mayor seguridad al abecedario, enumeramos sólo algunos de los más célebres: José María Arguedas, Miguel Angel Asturias, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Joao Guimaraes Rosa, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Agustín Yáñez... Estos nombres forman una amplia cadena que cubre con una melodía siempre variada y original, mas en lo profundo esencialmente única, el cosmos del hombre, del hombre en América Latina y sobre la Tierra. ¿De dónde surge la admirable madurez de esta canción, su fuerza telúrica y su *pathos* regenerador?

Como presintiendo los cambios cataclismáticos de su inquieta corteza continental, América Latina hoy en día parece producir a un ritmo acelerado los frutos de una larga maduración.

Fue necesario casi un siglo para que la independencia política, arrebatada a la España colonial, empezara a transformarse también en autonomía cultural. Pero ¿qué es, en el fondo, esta cultura latinoamericana? ¿En qué estriba su esencia y sentido? ¿Es sólo un vástago de la cultura europea colonizadora, que extirpó a sangre y fuego las evolucionadas civilizaciones indígenas existentes en el Continente? Indudablemente esto es así muchas veces y en muchas partes. Pero

el fundamento de la cultura es el hombre... ¿A qué raza, entonces, pertenece el hombre de la América Latina? Y aquí nos topamos con la primera paradoja: a todas y a ninguna... Es verdad que por lo general habla algunas lenguas europeas, pero por línea paterna o materna es un indio, un negro, un español, un portugués, un italiano, pero también un japonés o un chino. Mejor dicho, «ex indio», «ex negro», etc., porque en el presente ya es con frecuencia *mestizo, mulato, cuarterón, ochavón, saltatrás, cholo, zambo, zambaigo, cambujo, chino, jenízaro, albarazado, calpamulo, jíbaro, tentenelaire* y quién sabe qué más. ¡Bien podemos imaginar el embarazo de algún Padre escrupuloso que debiera vigilar la «pureza de sangre» y poner orden en toda esta caprichosa cohabitación de las razas de la Tierra! Pero ¡qué insensatez querer encauzar esta mezcla tropicalmente barroca dentro de normas fijas! ¿Qué nombre dar, por ejemplo, a un ser de ojos oblicuos y de cutis casi azulado, del que hablara tan sugestivamente en su día el viajero y etnógrafo checo Cestmír Loukotka y que fue producto de la unión de una negra y un japonés, o aún mejor de una zamba y un japonés? ¿A dónde fueron a parar, pues, las razas originarias? Las buscamos en vano «en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre», como ya dijera José Martí. Pero ni siquiera debió tener lugar una mezcla de razas. Bastó que un buen español o un europeo en general se radicase en el Nuevo Mundo y en la segunda generación ya era de él un *criollo.* Así no nos sorprende que para estos mestizos la cultura europea, la de los españoles, franceses, ingleses, etc., así como la de los chinos y de los japoneses, e incluso la de los aztecas, mayas e incas, les fuera tan ajena como la de los negros yorubas y de Dahomey que fueron llevados a este Continente durante siglos, y esto a pesar de los enclaves que existen todavía y van diluyéndose en este monumental «amasijo de los pueblos». Entonces, ¿qué aspecto puede tener la cultura latinoamericana *auténtica?* ¿Es que puede haber realmente una cultura única para todo el Continente? ¿O por lo menos dentro de los límites de una lengua «colonizadora» prevaleciente, por ejemplo, en la América hispana? Sobre estos problemas, sobre esta cuestión o como se suele decir «enigma» latinoamericano, ya hace más de siglo y medio que los pensadores de este Continente se rompen la cabeza. Por lo pronto parece que la concepción más profunda y más prometedora la esbozó el cubano José Martí, en el que nos hemos apoyado, abiertamente o no, ya varias veces: es la idea de la síntesis continental, de la integración espiritual de las viejas culturas indias y negras, y sólo sobre este «tronco» debe «injertarse el mundo», es decir, en sus conse-

cuencias se trataría de una *síntesis planetaria*... Pero la voz de Martí debía ser apagada prematuramente por la bala que no se detuvo ante el pecho del genio. No es hasta los años veinte de nuestro siglo que la concepción martiana vuelve a resucitar. Asoma con la generación que, apoyándose en ella, se pone como objetivo crear precisamente aquel arte y aquella cultura latinoamericanos ambicionados, un arte y una cultura auténticos, y al mismo tiempo modernos.

La personalidad multifacética del novelista cubano Alejo Carpentier pertenece a esta generación feliz de los pioneros. Pero en él encontramos todavía algo más: no es sólo *uno* de sus miembros más significativos, sino que asistió al nacimiento mismo de la narrativa latinoamericana actual, ya a partir de los años treinta iba preparando activamente el terreno para ella, codeterminó significativamente la configuración de su corriente central en los años cincuenta y sesenta —el llamado «realismo mágico»—, y sigue siendo uno de sus orientadores más lúcidos. El camino creador de Carpentier, de esta manera, ejemplifica el de la narrativa latinoamericana en los últimos cincuenta años y es aún, en cierto sentido, paradigma de sus modulaciones y así, una de las llaves principales a ella.

El camino de Alejo Carpentier (1904) hacia su expresión artística personal no fue directo ni fácil... (1) Y es ejemplar hasta por esa larga y ardua búsqueda. Es que de entre los narradores latinoamericanos que pertenecen a la generación de Carpentier, únicamente aquellos que lograron «recobrar el aliento» hacia los años cuarenta llegaron a «fundar» la narrativa actual de este Continente. Para los demás, este salto cualitativo parece como si acelerara el tiempo: «envejecieron» increíblemente de la noche a la mañana, capturados como quedaron en las redes de la época evolutiva pasada, y ello a veces pese a intensa experimentación en múltiples planos de sus obras literarias. Sin embargo, la etapa anterior, la entre las dos guerras mundiales,

(1) Como consecuencia, del divorcio de sus padres (el padre, francés, y la madre, rusa), Carpentier no podía sino contar con sus propios recursos, abandonó sus estudios universitarios y se ganaba la vida con el periodismo hasta edad avanzada. En sus artículos periodísticos prevalece el interés cultural y político y en ellos encontramos el germen de numerosas de sus obras. En los años veinte y treinta, Carpentier escribió poemas y guiones de *ballets* sobre temas afrocubanos. El interés en la música se manifestó en organización de conciertos de la música nueva en Cuba y en la atención crítica prestada a la vida musical cubana y del mundo, y culminó, de un lado, en el trabajo historiográfico *La música en Cuba* (1946) y, de otro, en la integración innovadora de procedimientos de composición musicales en la narrativa. Los frutos más maduros de su actividad ensayística y de orientación cultural los reunió Carpentier en el volumen *Tientos y diferencias* (1964). El aporte creador más importante de Carpentier, sin embargo, estriba en su obra narrativa: novelas *¡Ecué-Yamba-O!* (1933), *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962), noveleta *El acoso* (1956) y volumen de relatos y la noveleta mencionada *Guerra del tiempo* (1958). Así como en los años treinta, también en los años sesenta Carpentier trabajó sobre varias novelas, pero las abandonó. *El recurso del método* y *Concierto barroco* han aparecido recientemente.

no deja de tener importancia para Carpentier: es época de su formación cívica y artística, época de numerosos éxitos parciales (se entiende: «parçiales» desde la perspectiva ulterior), pero también de largos silencios en la creación.

Carpentier se movía desde el comienzo mismo en el centro de la vanguardia cubana, el llamado «Grupo minorista», el que, sin embargo, hasta en un contraste irónico con su denominación tan típica de la época, no era sólo un movimiento intelectual de vanguardia, tanto menos un grupo de estetas ensoñados y encerrados en su torre de marfil, sino también un movimiento con objetivos políticos, particularmente hacia la mitad de los años veinte, objetivos que, como no deja de subrayarse actualmente en Cuba, eran en sus consecuencias ampliamente revolucionarios. No en vano fue precisamente José Martí el que se convirtió en padre espiritual de esta generación, y —precisemos— no «un Martí cualquiera», sino el redescubierto por aquel entonces en toda su insistencia anunciadora política y cultural. No en vano fue Rubén Martínez Villena (1899-1934) el que se disputaba la posición incuestionable de líder intelectual del grupo, hombre que se adhirió pronto al marxismo y se afilió al «primer» partido comunista de Cuba, fundado en 1925 entre otros por el líder del estudiantado cubano Julio Antonio Mella (1905-1929), y hombre que fue uno de los líderes de la lucha contra la dictadura del general Machado (en el poder entre 1925 y 1933). Tampoco es casual que el segundo cabeza del grupo fue Juan Marinello (1898), destacado crítico y publicista marxista. Finalmente, los miembros del «Grupo minorista» se hallaban en íntimo contacto con el movimiento estudiantil —es que, en fin, ellos mismos por lo general apenas acabaron de abandonar las aulas— que por aquel entonces luchaba por la reforma universitaria. Carpentier-ciudadano se formó en este ambiente; pronto fue puesto en contacto con el marxismo, participó en varias actividades de protesta organizadas por el grupo y como consecuencia de una de ellas fue detenido, juzgado en el «proceso comunista» (aunque en Latinoamérica esta viñeta se usa algo indiscriminadamente) y pasó siete meses en la prisión (1927-28). La lucha contra la dictadura de Machado, una de las más sangrientas en la historia inquieta de la Isla, no fue ningún idilio; por ejemplo, Mella pereció a sus veinticuatro años por la mano de esbirros enviados a su exilio en México. En enero de 1928, Carpentier es puesto en libertad «bajo fianza» y no sorprende que aproveche la oportunidad que le ofrece generosamente Robert Desnos (en marzo de ese año en La Habana tuvo lugar un congreso de periodistas, Desnos entregó a Carpentier sus documentos de identidad, éste se embarcó bajo su nombre en un barco destinado espe-

cialmente para los periodistas, y Desnos luego hizo un escándalo de manera que también tuvieron que dejarlo embarcar) y parta a Francia para escapar a la incesante persecución por las autoridades.

Los años veinte, sin embargo, significan para Carpentier también el comienzo de su actividad creadora. Con gran entusiasmo y hasta con éxito se incorporó a la ola del llamado *afrocubanismo,* que empezó a alzarse en Cuba hacia la segunda mitad de esa década como manifestación local del interés del vanguardismo mundial por culturas «primitivas». Anotemos, sin embargo, que en Cuba y en varios otros países latinoamericanos no se trataba solamente de entusiasmo por lo exótico, eventualmente por valores que se situaban fuera de la cultura burguesa tradicional y corrompida, sino también de descubrir sucesivamente *valores autóctonos* (es que, por ejemplo, la quinta parte de los cubanos es de cutis negro). Ni el exilio medio forzado significa para Carpentier ruptura con esta orientación de su labor creadora. Escribe poemas, guiones de ballets y poemas coreográficos afrocubanistas, etc., y termina, finalmente, su primera novela, cuyo primer borrador esbozó ya en la prisión y el título de la cual significa en el dialecto «ñáñigo» (de los negros cubanos) algo como «loado seas, señor». Si en la poesía el afrocubanismo significó, al comienzo, una especie de *motivación* de experimentos vanguardistas con el ritmo, melodía e imagen poéticos, hasta que, por ejemplo, un Nicolás Guillén empezara a aprovechar también las dimensiones más profundas del tema, particularmente las sociales, la estructura tradicional de la novela no fue afectada sustancialmente. Es que los años veinte hasta treinta se caracterizan en América Latina por la novela «regionalista», en la cual acababa viviendo sus días el canon de la novela naturalista en simbiosis con restos del costumbrismo hispánico del siglo XIX. Intentos de novela psicológica, eventualmente lírica, salvo contadas excepciones poco logrados, quedaban como margen experimental que no rebasaba las coordenadas de la vieja estructura. La novela regionalista, recuerda Carpentier, se caracterizaba por su propio *tópico:* por «sus fiestas típicas demasiado típicas, sus consabidos conflictos de varones, sus amores rústicos, y el inevitable incendio final traído a modo de edificante y admonitorio apocalipsis». Así no sorprende que su primera novela, salvo intentos de metáfora futurista, lleve la impronta de esta situación; sólo marginalmente encontramos en ella gérmenes de la segunda etapa creadora. El afrocubanismo es en *¡Ecue-Yamba-O!* uno de los temas principales y es elaborado hasta el agotamiento documental tanto del tema como del lector. Fijémonos, sin embargo, en que el mundo de los negros cubanos

no es captado sólo desde el lado folklórico, sino también bajo el enfoque social crítico.

Pero no sólo por el afrocubanismo vive Carpentier en París. Por medio de Desnos se ve colocado en el centro mismo del movimiento surrealista. Hasta intenta escribir cuentos surrealistas; los escribe en francés, pero los da a revisar a Desnos porque le parece que «no siente el ritmo interior de aquella lengua»... Pero llega a un movimiento constituido y puede ser, cuanto más, un dócil epígono, perspectiva poco atrayente para el muchacho ambicioso... Esta frustración del ansia de originalidad es agudizada por la sucesiva diferenciación del dicho movimiento, diferenciación que no sigue sólo la línea personal y artística, sino también la política. La «filiación» desnosiana de Carpentier es aquí un factor muy importante. Recordemos que lo que unió a ambos artistas no fue sólo el encuentro fortuito y el gesto de Desnos, ni sólo la relación íntima de Desnos hacia la América Latina y de Carpentier hacia Francia, sino también el vínculo ideológico: ambos se situaban cerca del marxismo. Por lo tanto, no sorprende que en las disputas en el seno del movimiento, Carpentier esté del lado de Desnos, ni que ambos, finalmente, lo abandonen. Al mismo tiempo resulta claro que esta base ideológica constituye uno de los factores fundamentales y constantes que condiciona toda la evolución ulterior de Carpentier. Pero este problema no hay que verlo con ojos simplistas: desde el credo político a la creación artística hay, por lo general, un buen trecho y siempre hay un salto cualitativo; la relación entre ambas magnitudes, entonces, no debe ser comprendida necesariamente como una proporcionalidad directa, uno no puede estar reducido a otro.

Después con la ruptura con el surrealismo en cuanto movimiento, Carpentier orienta su atención hacia la realidad latinoamericana; está poseído por el ansia de expresarla, de definirla artísticamente de manera nueva. Pero ¿qué es América Latina? Se da cuenta de que primero tiene que *conocerla,* conocerla en sus dimensiones fundamentales (el espíritu de José Martí es evidente en esta orientación). En el transcurso de ocho años que consagra a este conocimiento, por así decirlo «a distancia», a través de la realidad de la palabra impresa, se arma de una vasta erudición, sin embargo, le falta lo único, pero lo más importante para un artista: saber *cómo plasmar la realidad conocida en una obra de arte.* La «salida» surrealista quedó rechazada; pero, de otro lado, la distancia geográfica y artística puso al desnudo las limitaciones de la novela regionalista latinoamericana de entonces y su carácter convencional y gastado, al que escapaba tanto de la realidad de ese Continente, hasta que un crítico anotó al caso que

América era «novela sin novelistas». Fue necesario buscar nuevos caminos —tanto al arte como a la realidad—. Es verdad que sucesivamente iban cristalizando exigencias aisladas planteadas ante el ambicionado «nuevo arte», procedimientos particulares (por ejemplo, las exigencias especiales respecto del *estilo:* el objetivo de éste está en *re-crear* la realidad latinoamericana con los medios de la lengua, de la palabra, en anteponerla, aproximarla de una manera creadora al lector de otras latitudes, a quien nada dicen meros nombres de ciertas realidades importantes para la vida en las zonas determinadas, por ejemplo, el mero nombre del árbol «ceiba»; sería, pues, un «creacionismo» en prosa *sui géneris;* es decir, todo ello son exigencias que llevan, supuestamente, al estilo *barroco,* pero no barroco por exuberancia verbosa ni por filiación espiritual, sino por necesidad expresiva); pero todavía era poco. En 1939 Carpentier abandona el continente europeo en llamas, regresa a Cuba y sigue esperando el impulso vivificante que le permita «recobrar aliento»...

Y precisamente en el tan deseado impulso, que le deja sentir el vértigo de las amplias perspectivas que se le han abierto, se convierte el viaje a Haití que realiza a finales de 1943. Aquí, en contacto con la realidad latinoamericana *viva,* a Carpentier se le aclaran numerosos problemas con que ha batallado en vano hasta ese momento y se le abre la fisura por la que vislumbrará el cauce de su narrativa ulterior, a partir de *El reino de este mundo* (1949), novela en que logra plasmar esta nueva experiencia. En el «Prólogo» a la novela, Carpentier evoca con el entusiasmo de descubridor de un precioso tesoro ese encuentro sensorial y espiritual *directo,* y el prólogo se convirtió, en realidad, en su *primer* manifiesto artístico maduro. Se desarrolla en él la hoy ya famosa teoría de «lo real maravilloso» de la realidad latinoamericana, que fue la primera expresión teórica de los profundos cambios que maduraban en el reflejo de esa realidad en la novela y que empezaban a manifestarse prácticamente de manera simultánea e independiente en numerosos autores (por ejemplo, el mismo año que *El reino de este mundo* aparece también la importante obra de Asturias *Hombres de maíz).* El mencionado prólogo, así, ni de lejos es sólo un pórtico a *El reino...,* sino que lo es prácticamente a toda una generación de la prosa latinoamericana, y en este alcance innovador se ha independizado de la novela y quizá, incluso, la ha eclipsado algo.

En el prólogo a *El reino...,* Carpentier se sirve del surrealismo como trasfondo para destacar sobre él ciertos rasgos de la realidad latinoamericana. En lo concreto, a «lo maravilloso» literario y artificioso de los surrealistas y de toda la línea de sus precursores canonizados, desde la llamada novela «gótica» inglesa del siglo XVIII, pasando por

el romanticismo, hasta el precursor, Lautréamont, opone la realidad latinoamericana, llena de «lo real maravilloso» vivo, de la presencia y la vigencia activa de mitos, leyendas y de lo «sobrenatural» en la vida de los hombres de ese continente; y el surrealismo y compañía sale de esta comparación sin gloria (¿sólo a los ojos de Carpentier?). Este *ethos* hace del «Prólogo», en principio, un *manifiesto antisurrealista sui géneris.* Pero entiéndase bien al apóstol del nuevo «Evangelio» latinoamericano (y Carpentier mismo no se cansa de subrayar este aspecto): fue precisamente este movimiento el que, no sin un dejo de paradoja, preparó el ojo espiritual del artista para esta nueva visión de la realidad americana. Sin embargo, el surrealismo no fue sino un trampolín: «... Había que utilizar la *capacidad de entendimiento* otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano» que quedaban ocultos a los ojos de los escritores regionalistas.

¿Cuáles son las implicaciones de este polo «mágico» para la narrativa de Carpentier? La confrontación con la poética del surrealismo, por lo menos en algunos puntos, puede ser útil para nuestros objetivos.

Al postular el automatismo psíquico y la mecánica del sueño como *fuente* de «lo maravilloso» (la «segunda realidad»), Breton canoniza, en principio, ciertos procedimientos y a su altar, como algo en esencia secundario (debido a la insistencia en «ausencia de cualquier control de la razón y de toda preocupación estética o moral»), sacrifica todo lo demás, inclusive la temática, si bien aquí entra en el juego la filiación psicoanalítica y la inclinación consiguiente a los problemas (temas, motivos) psiconeuróticos y sexuales (éste es el elemento más profundo propio del surrealismo). Aun el objetivo deseado está fijado más bien formalmente: «un atentado al principio de identidad» (Micheli), un ataque contra el orden «natural» y social de las cosas, el resultado del cual es un «acoplamiento de dos realidades aparentemente imposibles de conciliar, en un plano que en la apariencia no es conveniente para ellas» (M. Ernst). Pero está claro que la «camisa de fuerza» de dos procedimientos creadores promovidos, que son en el fondo uno, no puede conducir sino a *unos cuantos tipos* de formas, de «figuras» de esos «acoplamientos», que son repetidos a lo infinito: de la forma del mecanismo psíquico queda fácilmente el carácter mecánico del resultado. Carpentier, en cambio, consciente de este desgaste artístico de «lo maravilloso» surrealista en cierta época o en cierta situación social, señala *otra fuente* de «lo maravilloso»: la intercomunicación de la realidad y ciertas colectividades humanas que siguen estando vivas en algunas zonas de América Latina (pero, eviden-

temente, no sólo allí). Así se pone énfasis sobre la *temática.* Al mismo tiempo, este «maravilloso» crea potencialmente una cosmovisión continua, abarcando el *cosmos entero* de la vida de cada individuo de esa colectividad en su dimensión individual y social. Es, pues, lo suficientemente concreto, pero puede servir también sólo de *marco temático global.* Así no están determinados de antemano ni los procedimientos artísticos —si bien el mundo «maravilloso» realmente existente como objeto de la representación tiende naturalmente a cierta configuración del «mundo» de la obra artística— ni el contenido concreto.

Esta nueva fuente tiene, sin embargo, un importante rasgo específico: no se trata, ni mucho menos, de un *libre juego* de la fantasía o del automatismo, juego que, si bien puede rozar las profundidades de la psique del individuo, en la «producción en masa» estandarizada no deja de oler, más o menos temprano, a artificio vacío y frío, sino que «lo maravilloso», debido a su arraigo en la conciencia y la praxis de la colectividad, está vinculado necesariamente con la *fe* en su existencia real. Esta fe, como cualquier otra, exige ser aceptada plenamente y sin reparos; no se puede sólo coquetear o experimentar con ella: con implacabilidad maniquea traza las coordenadas del mundo, válidas una vez para siempre y metafísicamente puras. Esta fe condiciona necesariamente el *enfoque* de la representación: el mundo «real maravilloso» debe ser *re-creado desde adentro,* directamente, con el respaldo de la viva fuerza de esta realidad; sólo así se supera su posible *exotismo,* la distancia del objeto exótico, en la cual desaparece el sentimiento de «lo maravilloso» *compartido* y en la cual el objeto pasa a ser mera curiosidad pintoresca. Esta mirada «desde adentro» no afecta sólo la representación, la *mímesis* artística, sino que encierra, y nada menos, una *nueva valoración social* del indio, del negro, etc. El escritor ya no se lo idealiza —el topos romántico del llamado «buen salvaje»— ni lo mira de reojo como a un «bárbaro» o «primitivo», guiándose por el principio revelado genialmente ya por Montaigne, a saber, que «cada cual llama *barbarie* a lo que es ajeno a sus costumbres...», sino que contempla e interpreta el mundo con *sus* ojos. Al mismo tiempo, el nuevo escritor, al utilizar la mirada del indio, del negro, etc., no apunta a parodia ni a lo cómico (ello no quiere decir que *en* estas obras no haya elementos de parodia, de comicidad, pero no es la mirada misma la que se pone en tela de juicio). Para él, sencillamente, esta mirada «vale la pena», es equivalente y no «inferior» a la del hombre de la civilización «moderna». Así resulta que la esencia de esta emancipación aparentemente «artística» es profundamente *democrática* y en principio *revolucionaria.* ¡He aquí la «innocuidad» del arte!

El acercamiento hacia «lo suprarreal» por el camino fijado para el rebaño surrealista por su «papa» lleva a una *extrema subjetivación* del enunciado, aunque, claro, la realidad objetiva debe estar presente *de alguna manera*, por lo menos en sus *elementos*, si ya las relaciones y la jerarquización «normales» de éstos suelen estar más o menos profundamente barajadas —hasta alcanzar la incomunicabilidad (particularmente en la poesía surrealista)—. Ya el antiguo protodialéctico Heráclito expresó una profunda verdad, al declarar que «el mundo de los despiertos es común a todos ellos, pero los dormidos se sumergen cada uno a su propio» —y eso pese a cierta comunidad de las formas (mecanismos del sueño) y arquetipos—. Carpentier, en cambio, apunta en su visión profética a «lo maravilloso» *estabilizado* y *convencionalizado* intersubjetivamente (dentro del marco de cierta colectividad).

Detengámonos y hagamos un resumen provisional de las diferencias que acabamos de observar (y, en adelante, podemos seguir completándolo): tras «lo maravilloso» de los surrealistas se halla el procedimiento, tras éste —el individuo y su psique con la tara de complejos y traumas subjetivos; tras «lo maravilloso» a que apunta Carpentier está el hombre de cierto punto geográfico en todas sus posibles manifestaciones, en todo su ser y estar, y tras el individuo— la colectividad... «Lo maravilloso» surrealista está ligado con el juego, y en el mejor de los casos sirve de válvula de seguridad que libera al individuo de la sobrepresión psíquica; en Carpentier se trata, en cambio, de una indagación seria —aunque siempre dentro y por medio del arte— de una realidad específica...

Hasta ahora nos hemos movido en la esfera de los supuestos, de las materias primas de la creación artística. Entre éstos y la obra de arte hay, naturalmente, cierta *distancia*, salvada por un salto cualitativo: por la creación. Ahora bien; pese a que la propia historia del surrealismo lo desmiente (los casos notorios de «escritura automática» arreglada, la cuidadosa construcción del «caos», etc.), Breton pretende suprimir esta distancia, esta *differentia specifica* del arte, declarando que «lo maravilloso siempre es bello, no importa qué clase de maravilloso; es más, sólo lo maravilloso es bello». El arte está anulado así, en principio, como esfera específica de actividad humana y está identificado, en este caso, con ciertos mecanismos del psiquismo humano (o con sus correlatos casuales en la realidad —los *objets trouvés*, etc.—). De ahí también la orientación de la unión postulada —en algún futuro— entre el arte (o sea, «lo maravilloso») y la vida. «En ese *maravilloso* se nos concede una anticipación de aquella libertad total que está en la perspectiva de la fusión del sueño con la reali-

dad, o de la realidad con el sueño, fusión que devolverá a los hombres, finalmente, su integridad» (Micheli). Tanto lo primero como lo segundo está reducido sencillamente —si bien sólo como *pium desiderium*— al coeficiente «maravilloso» surrealista.

Pero el arte no se hace ni deshace con postulados teóricos o programáticos. El arte se afirma sólo por la creación efectiva y se destruye por el hecho vandálico... Carpentier, en cambio, hace profesión conscientemente de la mencionada distancia: «Todo arte necesita una tradición *de oficio*. En arte, la *realización* tiene tanta importancia como la materia prima de una obra.» Y esta orientación consciente hacia el «oficio», hacia la construcción, es evidente en sus obras a cada paso. Lo que importa, naturalmente, es que el arte del novelista cubano *no queda en* el «oficio» y en la construcción. Pero éste es ya otro capítulo.

Limitémonos a esbozar todavía una diferencia, que se podría caracterizar como genético-funcional. En el surrealismo, por así decirlo, el «remitente» es el «destinatario», es decir, el mensaje (artístico o no) se origina y actúa dentro de cierta situación histórica, en el fondo, de la *misma colectividad* (sea étnica, social o la a un nivel análogo de evolución histórico-social). En «lo real maravilloso», en cambio, tiene lugar una profunda *escisión* entre génesis y función: la obra de arte se dirige a miembros de una colectividad étnica y social *diferente* y sólo esto crea la base de su funcionamiento «maravilloso»; por ejemplo, dentro de la misma colectividad, la obra actuaría como «realista» o eventualmente como «naturalista». En esta enorme extensión y tensión de los mundos distantes, cuyo choque enciende la chispa de singularización, y al mismo tiempo en la fijación etnográfica de la temática se muestra, en cambio, que la «fuente fresca» es a su vez también una «camisa de fuerza» del «realismo mágico» latinoamericano. Y no cabe duda de que precisamente éste es el punto neurálgico de la narrativa latinoamericana actual, decisivo para su dialéctica evolutiva. La realidad latinoamericana es indudablemente más amplia y variada que el marco «realmágico» y también pretende pasar a novela. La génesis y la función se aproximan.

Ahora bien; todas estas diferencias no pueden, naturalmente, ocultar cierta coincidencia en el punto de arranque: se apunta a «lo maravilloso» y se apodera de ello a partir de la «alteración de la realidad» (en Carpentier, como acabamos de señalar, no la de la colectividad que vive a nivel mítico, sino la del «visitante» u «observador» o lector; de ahí el «choque entre culturas» inherente a la novelística de este autor), es decir, alteración de la «realidad» ordinaria o cientifizada del siglo XX, de su orden «natural» y social. Pero ¡cuán de otra ma-

nera norteara el apóstol de «lo real maravilloso» americano esta «capacidad de entendimiento»!

De manera semejante ocurre también con otras «coincidencias». Por ejemplo, la idea clave de Carpentier sobre la «identidad del hombre consigo mismo a lo largo de la historia» tiene su *analogon* en los *Vasos comunicantes* de Breton, en que éste puntualiza: «veo al hombre y aquello que permanece en él siempre sin cambio en el remolino» como «*eje* de aquel caos». La mano de Breton está conducida indudablemente por Freud; pero Carpentier ha revalorizado esta máxima en algo bien distinto: sin dejar de reconocer en el hombre el fondo biológico-vital, ve en él también *otras* constantes no menos constantes —a saber, la lucha por la libertad, por la plenitud del destino humano, etc.—. En consecuencia, la aparente «coincidencia», como lo es tan frecuentemente en la historia, no es sino *homofonía de los términos,* de las ideas, cuya orientación, cuya dinámica y por ende el propio *sentido* son, no obstante, profundamente diferentes.

En estas notas a propósito de la relación entre Carpentier y el surrealismo no nos ha conducido la intención de condenar éste a la perdición (ello se debería hacer, eventualmente, apoyándose sobre otra plataforma), sino la de captar la relación entre dos poéticas pertinentes. A la luz teórica general, se ve claramente que las objeciones de Carpentier ante el surrealismo son válidas, eso sí, para cierta etapa, para cierta situación histórica, con su estructura de la realidad relativamente estable; pero de ello no es lícito sacar conclusiones impropias. El surrealismo sin duda no agota la esfera potencial del arte; pero tampoco ciertos principios o procedimientos generales «canonizados», sus «concreciones» con ciertos objetos, *típicos* por su estilo de cierta época y país, agotan las posibilidades de «lo suprarreal». Aquí no tenemos en la mente tanto la ampliación y el desplazamiento de «lo maravilloso» que hace Carpentier, sino más bien las posibilidades encerradas en el propio horizonte trazado por el surrealismo. Es que «lo suprarreal» de éste es una magnitud *derivada* de la «realidad habitual», es su transformación específica. Pero esta «realidad» evoluciona, aparecen nuevos impulsos y posibilidades para el arte, y por ende también para el surrealismo en la medida en que es arte y es capaz de producir valores artísticos. De ahí que sería erróneo condenar este movimiento únicamente por la repetición de cierto principio archigeneral (así se podría condenar, en el fondo, a cualquier otro *ismo,* ceñido necesariamente a algún principio general, como el realismo, etc.) porque sería una condena estéril: es que la obra concreta no es mero procedimiento general, principio abstracto: es ante todo una *confrontación de contenidos concretos.* Y a este nivel

se muestra que la variabilidad es potencialmente infinita, si bien, y aquí acierta Carpentier, las épocas particulares no disponen de este caudal ilimitado, sino que explotan sus raciones pertinentes —tanto las de lo real como las de lo fantástico—, raciones limitadas por los horizontes de las mismas épocas; es que, para quedar dentro de lo ya dicho, el mero cambio de enfoque de cierta realidad —los indios, los negros, etc.— exige antes un cambio revolucionario del pensamiento y lleva —así como ocurre en el «realismo mágico» de los escritores como Asturias, Arguedas o el propio Carpentier— al planteamiento de la necesidad del cambio revolucionario de la realidad misma.

Pero el polo «mágico», «lo real maravilloso» de por sí, pese a todos los deslindes frente al prisma surrealista, no llevaría a otra cosa que a cierta *visión folklórica (o etnográfica) modificada,* debido a su entronque mítico, probablemente más fuerte y poética que una imagen —aunque «desde adentro» y «con la fe»—, por ejemplo, de las supersticiones corrientes en cualquier capa de la población en cualquier rincón del mundo «desarrollado». Fue necesario descubrir la dimensión capaz de prestar a esta cosmovisión singularizante la mayor fuerza que ella entraña en potencia. Carpentier y numerosos otros grandes narradores latinoamericanos de la actualidad lo han logrado (y hasta se podría decir que precisamente por ello han llegado a hacerse grandes novelistas): es que ellos *descuartizan* «lo real maravilloso», el carácter pintoresco del color local, *en el potro de profundos y violentos conflictos sociales.* ¡Qué extraña canción de los huesos triturados y quebrantados de las estructuras míticas! ¡Qué espectáculo fabuloso a la vez que reflejo fiel del acontecer actual en América Latina, donde comunidades enteras son arrojadas de las profundidades míticas del paleolítico entre las muelas de la producción en masa capitalista u hoy día incluso en el remolino de la transformación socialista! Y es esta cala social la que imprime a «lo real maravilloso» la tan deseada *dimensión épica,* dimensión que establece en el cosmos artístico el segundo polo que provoca la tensión tan fructífera, produciéndose chispeo y descargas de extraordinaria magnitud, fuerza y belleza.

Este otro polo no está constatado abiertamente en el «Prólogo» a *El reino de este mundo,* pero permanece ahí latente y una lectura atenta lo revela sin dificultades; en cambio, no cabe duda de él en las obras mismas. Y de que este aspecto se coloca también en el centro de las reflexiones teorizantes del autor da un testimonio cabal el ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana» (1964), que ha alcanzado gran difusión y es, por así decirlo, el segundo manifiesto

artístico de Carpentier, ensayo que generaliza los resultados de su creación, los de su reflexión sobre la novela y la América Latina, y que abre nuevas perspectivas. La novela, según Carpentier, tiene una tarea más alta que la de servir al puro placer estético; debe hacerse *instrumento de investigación,* manera de conocer hombres y épocas (conocimiento que a veces rebasa las intenciones de autor), lográndose el objetivo fijado por abarcar ciertos *contextos* sociovitales y ambientales. Carpentier, en adelante, siguiendo la huella de Sartre, plantea y examina una serie de importantes contextos latinoamericanos: el racial, el económico, el telúrico, el político, el ideológico, pero también el culinario y el de iluminación. Se ofrece, pues, una concepción de *arte comprometido;* pero Carpentier no se imagina este compromiso como sustitución del arte por el púlpito oratorio o por el «editorial para el domingo». Con igual vehemencia se defiende ante otra concepción y ridiculiza las huelgas «victoriosas» que no tuvieron lugar o las «revoluciones victoriosas» que no ocurrieron... En este punto queda como realista artístico consecuente: le basta la realidad; pero es la realidad increíblemente multifacética que ofrece hoy en día a los ojos sensibles la América Latina. «Para nosotros se ha abierto, en América Latina —dice proféticamente al final del ensayo—, la etapa de la novela épica, de un *epos* que ya es y será nuestro en función de los contextos que nos incumben; ... que donde hay bloques humanos en presencia, en pugna, en ascenso o descenso, en miseria u opulencia, ... la materia a tratar, para el novelista, se torna una *materia épica.*»

Así podemos completar la cadena de implicaciones que entraña «lo real maravilloso» de Carpentier y que hemos dejado en suspenso: tras el hombre se halla la colectividad con la tara de sus ardientes problemas y traumas sociales. En consecuencia, a la liberación —tal vez mejor *catarsis*— psíquica, a que lleva a los surrealistas su cordón umbilical con el psicoanálisis de Freud, Carpentier opone la *liberación social.*

Sin embargo, la integración descriptiva detallada en una obra de los contextos mencionados supondría una enorme síntesis telúrica y social que, probablemente, no dejaría de acusar un énfasis desmedido sobre el «espacio», sobre el «ambiente novelístico». ¿Cómo evitar la nueva caída en las viejas limitaciones del regionalismo? Porque, si se quedase con los dos polos que hemos aislado hasta ahora, no se trataría de otra cosa que de cierta leve modificación del entonces existente arte regionalista (sería, en fin de cuentas, siempre un *folklore social sui generis).* Se trata, entonces, del propio problema de la *mimesis artística.*

Es en el carácter de los conflictos sociales, en su imagen artística, donde llegamos a una nueva encrucijada clave en el cosmos artístico de Alejo Carpentier: a su entronque con el *expresionismo.* Y aparece ante nosotros otro «cluster» de problemas. El término «expresionismo» es, desde luego, un tanto polisémico. Primero, así se podría denominar una de las categorías epistemológicas y artísticas fundamentales, designando, en principio, cierta deformación o transformación subjetiva de la realidad objetiva en una imagen artística, deformación una vez más, otra vez menos profunda y orientada hacia diferentes objetivos. Segundo, así se llamaron varios movimientos de vanguardia aparecidos en las artes plásticas y en la música a comienzos de este siglo; pero, en tercer lugar, este nombre lo adoptó también el importante movimiento literario que se desarrollaba en Alemania aproximadamente en la segunda década del mismo.

Carpentier debió familiarizarse con estas corrientes de la vanguardia bastante temprano y probablemente ante todo en el orden de la música. Estudioso de ésta como era y organizador de conciertos de la música nueva en La Habana, ya en 1925 escribe en *Social* sobre el «expresionismo sintético» de Arnold Schönberg. Y también varios textos de su período afrocubanista (por ejemplo, el guión del ballet *El milagro de Anaquillé,* 1929, o «farsa para títeres y actores» *Manita en el suelo,* 1930) llevan ya claras huellas del expresionismo literario alemán. De todas maneras, estos hechos son de las primeras advertencias de que el profeta de «lo real maravilloso» americano pueda haber bebido aún de otras fuentes del arte vanguardista, e incluso antes de la bretoniana.

Carpentier fue influido en particular por el expresionismo literario, caracterizado por una búsqueda de constantes, de esencias, de síntesis, de lo universal tras la realidad fenoménica, constantes encontradas lo más frecuentemente en la simbolización o en la mitificación de esa realidad; pero constantes, universales, a veces bastante arbitrarios, porque el establecido «nuevo orden» de la realidad revelaba antes el caos ideológico del autor pertinente; expresionismo caracterizado, además, por acentuado compromiso para con el hombre (aunque se entienda, a veces, de manera demasiado abstracta tanto el primero como el segundo), por viva oposición a la guerra y a la sociedad burguesa, que la engendró y que seguía mutilando al hombre incluso en las condiciones de paz, convirtiéndolo en objeto manipulable, en número, en ficha..., pero, otra vez, oposición orientada de las maneras más diversas, etc. Todo esto lo podríamos desarrollar ampliamente, pero para nuestro análisis de la narrativa de Carpentier es importante que, como ya es usual en este escritor,

junto a acordes hay también disonancias, y disonancias agudas. No nos cansemos de subrayar, al menos, dos: primero, el vínculo constante y fuerte con la realidad, aunque ésta se convierta en sus manos, a veces, en los cuadros expresionistas más increíbles; y, segundo, la superación sucesiva de la posición ideológica un tanto abstracta de los expresionistas, en plena conformidad con la temprana formación marxista de Alejo Carpentier...

Y si queremos ahora comprender el sentido del experimento que realiza este autor en el límite entre el realismo y el expresionismo, lo mejor es recurrir a una imagen metafórica. Figurémonos que nos proponemos sacar una foto de alguna plaza durante la noche. Hay poca luz y la exposición debe, naturalmente, durar largo tiempo, una larga serie de segundos. Apretamos el disparador y observamos el panorama que se nos ofrece: pasan autos, tranvías, gente. Se mezclan de manera bastante desordenada. Pero distinguimos muy claramente en esta confusión de objetos individuales, por ejemplo, los tipos de autos, sus colores, etc. ¡Qué diferencia si miramos luego la foto! Desaparecieron los autos y los tranvías. Quedaron únicamente las curvas delimitadas por los faros, rojas y amarillentas, que indican la dirección del movimiento. De cuando en cuando, un auto sorprendido en medio de su trayectoria, desteñido, casi indistinguible. Y algo semejante pasó con la gente. Se convirtió en monstruos alargados y descoloridos, transparentes hasta el grado de no poderlos discernir. Unicamente aquellos objetos y personas que permanecieron inmóviles durante la exposición están dibujados en sus rasgos y colores normales y quedaron como testigos inmutables, como una bambalina teatral. Fijémonos, además, en que también el movimiento caótico, que presenciamos al fotografiar, se transformó profundamente: las líneas de fuerza del movimiento se fundieron en unas pocas pero tanto más llamativas corrientes principales, y aquellas que permanecieron fuera de éstas resultan casi imperceptibles. Es que debido a la larga exposición, *se borró el transcurso del tiempo:* las «capas» temporales particulares se proyectaron en el mismo espacio, en el mismo escenario, se sobrepusieron una a otra, se volvieron *simultáneas.* El movimiento vivo, dinámico, fue congelado en una serenidad majestuosa —aunque bajo esta apariencia se sienta su pulsación—. Y las obras de Alejo Carpentier escritas a partir de 1944 (el hito marcado por la aparición del relato *Viaje a la semilla),* cuando el encuentro con el expresionismo trae los frutos más maduros, sí parecen basarse, en efecto, sobre el principio que acabamos de exponer.

Si aceptamos la metáfora de la historia humana como una larga noche, se podría decir que el «tiempo de exposición» de estas obras dura en el fondo a lo largo de toda la existencia de la civilización sobre la Tierra. El novelista cubano se concentra en una de las corrientes principales (búsqueda de una mejor condición para el hombre, su liberación social y humana) y selecciona de ella una de las líneas de fuerza (por ejemplo, la Revolución francesa) como representante, como *pars pro toto*, como pretexto de mostrar todo el género mencionado. Pero no sigue dicha línea en todo su transcurso *concreto, individual*, sino que elige únicamente aquellos puntos de intersección que *coinciden* con la línea encauzadora de la corriente creada por manifestaciones concretas más diversas (concretamente en *El siglo de las luces*, que Carpentier empezó a escribir en 1956 y terminó aproximadamente en 1958, estas analogías van desde el motivo bíblico de «Tierra Prometida», pasando por la búsqueda del legendario «Imperio del Norte» por los caribes, hasta los ideales por los cuales se pusieron en movimiento las muelas de la Gran Revolución Francesa...). Y según esta línea encauzadora, adapta y «corta» de manera multifacética el movimiento concreto escogido, o eventualmente juega con varias líneas concretas paralelas —tal como en *Semejante a la noche*—, en que se mete en razón y en civilización a los ajenos «bárbaros» (con clara alusión a Montaigne), desde la guerra de Troya hasta la actualidad. No se trata, pues, simplemente de lo general en lo individual, sino que lo general y lo individual *se funden*, siendo al mismo tiempo tanto lo primero como lo segundo. Y ésta es la verdadera base de la llamativa ambivalencia ontológica que presenta el texto de las obras del novelista cubano. De ahí el fácil paso al símbolo, ya que esta potencia está encerrada en la propia *orientación de la elección* de los temas y motivos: cada motivo, cada unidad temática tiene potencialmente valor de símbolo... De otro lado, la pertenencia de la línea elegida a una corriente general se subraya por la universalización explícita de la misma curva (por ejemplo, la denominación alegórica) o por la introducción en la obra de varias líneas paralelas del mismo grupo (sea directamente —como en *Semejante a la noche*—, sea mediante una ampliación retórica, así como se introducen las analogías mencionadas al final del ciclo de Esteban, cuando éste regrese a La Habana, en *El siglo de las luces*, etc.). De esta manera, como manifestación del paralelismo temporal, de la simultaneidad de las épocas, que se proyectan en un fenómeno concreto, va surgiendo el segundo plano de significado: el figurado. Y el fenómeno contemplado a través de sus coincidencias con lo general (las «constantes», lo «esencial») afloja sus vínculos

con la estructura histórica concreta y llega a ser plenamente general, se convierte en un eslabón de amplios esquemas de cierta (de)limitación; como punto de intersección entre lo general y lo concreto, se hace portador del equilibrio entre ambos planos de significado. Y esto tiene, naturalmente, sus consecuencias en la propia *fisonomía* de los elementos estructurales (por ejemplo, la «transparencia» de los personajes, el carácter de la trama —viajes, etc.—). No es sino desde esta base que comprendemos la naturaleza y el sentido verdaderos de lo que llamamos paradójicamente «respeto arbitrario de la realidad», es decir, el sentido de los experimentos entre el realismo y el expresionismo, la naturaleza y la orientación del carácter elíptico de las obras de este gran escritor cubano y latinoamericano del presente siglo, el sentido de la deformación de la realidad fenoménica en ellas. Así, también en estas obras nos topamos con la fascinante *condensación* de la realidad, pero no es la condensación surrealista, sino realista-expresionista, propia de la línea del simbolismo.

Esta orientación epistemológica y artística del método creador de Carpentier tiene su correlato en la propia estructura de las obras: en la «animación» de todos sus elementos. Todos aspiran a una participación activa en el significado: desde los tiempos verbales hasta el tiempo como principio constructivo o como tema de «especulaciones vertiginosas», desde los procedimientos de composición —aquí particularmente los complejos paralelismos y contrapuntos que crean *clusters* simbólicos o los ingeniosos experimentos con la composición «musical» de la narrativa (2)— hasta la configuración de los contextos y hasta la del universo artístico entero y hasta la concepción peculiar de su historicidad (por ejemplo, el llamado «movimiento en círculo», el aparente «eterno retorno» de la Historia...). Se originan así monumentales síntesis histórico-simbólicas, síntesis de ideas sostenidas por estructuras artísticas singulares e irrepetibles, singulares precisamente por la «concreción» específica de elementos «formales» (ya no formales) y «de contenido» (ya no realizable en una «forma cualquiera», sino en una configuración específica e inomitible).

Una vez más, entonces, tenemos que completar la serie de dimensiones que entraña el cosmos artístico de este autor: tras el hombre y la colectividad históricos está la *humanidad entera con su eterna tara de traumas* («trauma» acusa aquí algo no etimológi-

(2) Véase, por lo pronto, nuestro análisis de *El acoso*, en *Philologica Pragensia*, 1969, número 4 (reimpreso en *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. por Helmy F. Giacoman, Las Américas Publishing Co., Nueva York, 1970).

camente una interferencia con «Traum» = «sueño») *y de problemas sociales fundamentales.* Y sólo esta unidad de «lo real maravilloso», de la problemática social y su amplia proyección universalizante realista-expresionista crean el verdadero fundamento del realismo mágico de Alejo Carpentier. El divorcio ideológico del surrealismo, que hemos señalado, se manifiesta también tanto al nivel de la poética como al de la creación artística efectiva.

Sin embargo, algunos aspectos de esta condensación universalizante de la realidad llevan en algunas «almas confusas» (confusas intencionadamente o no) a algunos problemas de interpretación. ¿Cómo digerir, por ejemplo, que en algunas obras de este escritor indudablemente progresista la Historia se mueva aparentemente en círculo? ¿Cómo entender, por ejemplo, que todo termina aparente e irónicamente igual si no peor que empezó? Pero el lector atento no encontrará la respuesta tan difícil. No se trata sencillamente de que los «sueños» se conviertan en «traumas». Por ejemplo, el prisma de «eterno retorno» no es sino *un medio artístico,* uno pero no único; ni constituye el objetivo, la culminación, la conclusión de las obras. Carpentier se vale de él a fin de *plantear* la situación del Hombre sobre la Tierra *lo más aguda e implacablemente* posible, convirtiéndola en una *hipérbole singularizante* que destaque con mayor insistencia el *verdadero ethos* de sus obras, *ethos* que orienta al héroe, al lector, al Hombre hacia el *hecho* que *ayude a romper el círculo vicioso.* Carpentier, sencillamente, no se interesa por las cuentas de tendero, no elabora, por ejemplo, ninguna lista de lo positivo que sobrevivió el fracaso de la revolución burguesa plasmada en *El siglo de las luces;* no se interesa por los *clusters* de columnas historiográficas «debe - haber». Es artista y aprovecha la singularización *absolutizante* precisamente para destacar el *mensaje positivo y su necesidad.* Aquí, por lo demás, se «pasa por encima» frecuentemente «una pequeñez»: el propio final de las obras crea una especie de «solución», orientada siempre hacia el *porvenir,* solución que o rompe el movimiento en círculo o le presta otro sentido. Así, por ejemplo, después de someter a un implacable análisis la Gran Revolución Francesa, el autor sitúa el final de su novela en Madrid, en los días de la Revolución de Mayo (1808), y la imagen de la lucha espontánea del pueblo español contra los invasores napoleónicos, que marchan por toda Europa sembrando con sus cañones y fusiles «Libertad, Igualdad y Fraternidad» y las llevan con sus bayonetas hasta los corazones mismos, representa en la concepción de Carpentier el ideal de una nueva revolución: revolución más auténtica que aquella «gran y francesa», una revolución sin frases filosóficas abstractas, sin de-

generación y abuso de los grandes sueños, de las grandes ideas sagradas de la humanidad. No cabe duda de que el autor cubano orientó la imagen del Dos de Mayo hacia el futuro: hacia el origen y la victoria de la *revolución socialista de Cuba,* revolución que podía observar después de su vuelta del exilio en Venezuela (*El siglo de las luces* sí fue escrita antes de la victoria de Fidel Castro, pero Carpentier la reelaboró en parte y la publicó en 1962).

Si en la narrativa latinoamericana el conflicto social posee «derecho de ciudadanía», si «lo real maravilloso» no significa sino sólo cierta ampliación de los límites de la «realidad» con posibilidades inadvertidas hasta aquel momento, la proyección universalizante de la realidad latinoamericana —su visión profunda y, al mismo tiempo, su transformación en la obra de arte— representa un fenómeno nuevo. Cabe preguntar por su sentido y raíces. ¿O se trata quizá de copiar el «último grito» de la moda literaria o de cosmopolitismo barato?

En la época moderna, el problema de la universalidad latinoamericana fue planteado en toda su complejidad hacia el final del siglo pasado, en el período de la naciente y creciente oposición ante la filosofía positivista, o mejor dicho, ante su aplicación en América Latina, donde ella se convirtió en ideología oficial de las oligarquías en el poder. En la praxis, el «ideal» positivista («Progreso y Libertad») se transformó en el de «civilizar» la «bárbara» América Latina, de asimilarla —hasta por fuerza— al modelo representado por Europa y por los Estados Unidos; al mismo tiempo, las ideas y los modelos extraños eran trasplantados sin tomar en consideración la realidad concreta, sin conocerla y a veces hasta desdeñándola. No sorprende que estos planes fracasaran implacablemente. Es lógico que la nueva generación de filósofos, pero también de los mejores literatos del llamado «modernismo» hispanoamericano, se propusiera como objetivo *conocer a sí mismos.* Fue una vez más José Martí el que desempeñó en ello gran papel de iniciador, y no sólo con el llamamiento a conocer a sí mismos, sino también con no olvidar la dimensión universal: él nunca se olvida subrayar que, por ejemplo, en última instancia, «la patria del hombre es la humanidad» y que en la guerra que por aquel entonces se iba preparando «se trata de liberación del hombre en Cuba» (!). Y el universalismo de este pensador ya tiene una orientación concreta: Martí, por ejemplo, sueña, en su época todavía quijotescamente, con la América Latina unida que, como contrapeso a la América sajona («europea»), podría contribuir de manera significativa al equilibrio mundial de fuerzas y, así, a la paz duradera sobre la Tierra... En España, donde la situación era en cierto sentido

semejante, la tarea análoga se la impuso la llamada «generación del 98», de la cual actuaba sobre los literatos de la generación de Carpentier en particular el filósofo no ortodoxo Miguel de Unamuno, entre otras, por su máxima de la necesidad de «encontrar lo universal en las entrañas de lo local, y en lo limitado y circunscripto, lo eterno». Sin embargo, la filosofía latinoamericana no podía satisfacer de inmediato ambas dimensiones planteadas por Martí y precisamente en los años veinte-cuarenta prevalece el conocimiento intenso de *lo local*. Aparecen las preguntas de qué es la argentinidad, la mexicanidad, la brasilianidad, la bolivianidad, etc., y la respuesta es dada en numerosos tratados de Ezequiel Martínez Estrada, Samuel Ramos, Gilberto Freyre, etc. No es sino hasta más tarde que tiene lugar la nueva síntesis, a saber: a partir de los años cincuenta, cuando en los latinoamericanos madura el sentimiento de ser por primera vez en su historia «contemporáneos de toda la humanidad» (O. Paz) y de ser también uno de los *creadores* de la misma... En plano general, este proceso es resultado de un proceso más profundo: del desmoronamiento de la unidad burguesa del mundo, del desmoronamiento del sistema colonial y del crecimiento del peso del llamado «tercer mundo» y de cierta «descentralización de la cultura» que va mano a mano con ello, del borrarse la diferencia entre los «centros» y «periferias» tradicionales...

En sus peripecias, pues, la novela latinoamericana del siglo XX es, en el fondo, un fiel reflejo y valoración creadora de esta evolución de la «autoconciencia» latinoamericana. Desde este punto de vista, el parentesco entre Carpentier (y otros) y el expresionismo, lo mismo que el uso (o antes, «abuso») particular del surrealismo por el mismo autor (y otros), no son en ningún caso resultados de la persecución de la moda más reciente, sino que acusan una legitimidad interior más profunda: son, en esta fase, el báculo que ayuda a encontrar a sí mismo y que es luego arrojado, en plena conformidad con el lema martiano de «injertar el mundo sobre el propio tronco». Pero lo mismo que el expresionismo y el surrealismo, también el «realismo mágico» no es sino una de las etapas en la búsqueda del arte latinoamericano moderno y auténtico: también él, apoyándose en el pasado, si bien «vivo» por ello no menos «pasado», de este Continente, apoyándose en lo más llamativo y suyo —en el caudal de mitologías hasta ahora no agotado—, es sólo un báculo que hoy en día se depone sucesivamente... Es que la ola del «realismo mágico», que en sus numerosas variantes dominó la escena literaria latinoamericana a partir de la segunda guerra mundial, no podía agotar la realidad multifacética del Continente. La realidad es siempre, si no

más rica, «todavía otra» que el dogma más abierto, que la circunscripción más amplia, que la visión más comprensiva, y además está sometida a incesantes cambios heraclitanos. Así el arte, circunscrito en cierta época y bajo ciertas suposiciones, empieza a «discrepar» cada vez más con la realidad cada vez más «nueva». Madura el tiempo para los nuevos «gurmanes» de esta nueva realidad. Se reúne un nuevo grupo, una nueva fila, que cubre «su espacio» y sale para realizar un nuevo intento de «cartografiar» las fuentes...

Hemos preguntado por el sentido de la «revolución» en la novela latinoamericana y ahora podemos contestarnos: no se trata sólo de una revolución de la forma», de una «re-animación» potencial de todos los componentes de la estructura narrativa; no sólo encuentran su motivación «real» los experimentos «lúdicos» más distintos de la vanguardia mundial entre las dos guerras, o sea, no sólo nos topamos con el empleo multifacético del plano idiomático, con diferentes «finuras» de composición, con experimentos con el tiempo narrativo, etc.; no sólo todos estos componentes «re-animados» reclaman decididamente para sí el significado, quieren aportar su poquito en la totalidad deliberada de sentido, hasta que tiene lugar incluso el sobrecargamiento de elementos por significaciones, sino que se trata de un intento gigantesco de crear el arte latinoamericano moderno y auténtico, así como ello corresponde al lugar que este Continente empieza a tomar en el mundo actual, y al mismo tiempo se trata de un arte que en sus mejores manifestaciones apunta a las raíces mismas de los problemas humanos universales, logrando síntesis en efecto planetarias. De esta manera, la innovación en el orden del arte va mano a mano con las síntesis monumentales de ideas.

Ahora bien, hemos trazado las coordenadas generales de la narrativa de Alejo Carpentier. Nos queda por esbozar la dinámica evolutiva dentro de ellas. Carpentier no permaneció largo tiempo en Cuba. Ya en 1946 se mudó a Venezuela y la dictadura, cada vez más sangrienta, del general Batista transformó esta estadía en un largo exilio. Venezuela, como Carpentier reconoce, completó su visión de América, ya que «este país es como un compendio del Continente». En uno de los viajes a las cabezas del Orinoco, conoce las profundidades de la selva tropical y convive algún tiempo con las tribus indígenas más elementales del Planeta. De todas estas experiencias nace el cántico de América Latina, la novela *Los pasos perdidos*. Después de lo que acabamos de exponer, no nos sorprende que en el proceso en que se amplía la visión de América Latina en Carpentier, una manifestación local tan expresiva de «lo real maravilloso», aunque

al mismo tiempo tan limitada, como lo es el negrismo, ceda su lugar a componentes capaces de una mayor conceptualización y universalización de la realidad latinoamericana. De la «ampliación» de las fronteras de la «realidad» con la ayuda de una *mitología viva,* si bien localmente limitada, como lo manifiesta *El reino de este mundo* (1949), se pasa a un *mecanismo alegórico* del acontecer y de la evolución histórica, o sea, a mero «clima» mítico-alegórico o a «modos de existencia» del continente latinoamericano (por ejemplo, la coexistencia práctica en él de distintas épocas históricas cuya gama se extiende desde el paleolítico hasta el «presente» más presente, etcétera), a un intento grandioso de captar este Continente en su *totalidad histórica,* en todas las dimensiones; de ahí la necesidad de crear un mito completamente nuevo, moderno y universal de América Latina sobre la base de una *síntesis realista-expresionista planetaria,* ecuménica, tal como da testimonio de ello *Los pasos perdidos* (1953)... Este mecanismo alegórico se afirma en la «nouvelle» *El acoso* (1956), que es, por otra parte, una obra maestra de «sincronización» músico-literaria y en que, prácticamente, no queda ni huella de algún «maravilloso» local, marcadamente americano; hay sólo la finísima sublimación estética de la realidad latinoamericana. En cuanto al negrismo, después de *El reino de este mundo,* prácticamente no vuelve a aparecer en la narrativa de Carpentier. Así, las facetas de «lo real maravilloso» americano, o sea, siempre algo limitado en tiempo y espacio, van convirtiéndose en columnas de una concepción cada vez menos ligada a tiempo y espacio concretos.

Ya este examen somero muestra que el componente *más estable* del método artístico de Alejo Carpentier en el período de su madurez artística, delimitado de un lado por *Viaje a la semilla* (1944), y de otro, por lo pronto, por *El siglo de las luces* (1962), lo representa precisamente la *actitud realista-expresionista,* la que constituye de esta manera la *propia «espina dorsal»* del «realismo mágico» de este autor, el *verdadero eje* en cuyo torno oscila su arte narrativo.

Mientras trabaja sobre *El siglo de las luces,* en Cuba triunfa la revolución encabezada por Fidel Castro, y Carpentier regresa a la patria. Participa activamente en el proceso revolucionario, organiza el frente cultural y ocupa posiciones importantes en las organizaciones culturales cubanas. En 1966 fue nombrado consejero cultural en París. En esta época escribe ensayos, un drama, relatos, memorias y una serie de novelas, dos de las cuales, *El recurso del método* («análisis espectral del dictador latinoamericano») y *Concierto barroco* («especulación vertiginosa sobre el tiempo»), acaban de aparecer.

El siglo de las luces, en comparación con *El acoso,* vuelve a adhe-

rirse con su amplio panorama significativamente más a la realidad concreta, sea de América Latina o de Europa, realidad que es aquí tan cruda y cruenta como «maravillosa» al mismo tiempo. De elemento explícitamente «maravilloso» sirve aquí el motivo de la naturaleza, pero, a diferencia de *Los pasos perdidos*, desempeña un papel claramente secundario: es más un contrapunto edénico a la danza orgiástica de la Mademoiselle Guillotina que un elemento simbólico reforzador acompañante o incluso independiente. Por otra parte, aparece aquí aún otra dimensión de «lo real maravilloso»: su *autoironización*. Este hecho deriva del desarrollo ulterior de la creación de Carpentier: el equilibrio entre la «realidad» y su polo opuesto, el mecanismo alegórico con su movimiento en círculo, etc., va inclinándose hacia este último polo: las fronteras de la «realidad» *se estrechan*, se matizan del grotesco, hecho subrayado amargamente por los paralelos establecidos con *Los desastres de la guerra*, los implacables grabados de Goya. El equilibrio se inclina hacia un grotesco amargo, pero no hacia un grotesco desesperado: es que un aspecto permanece en la obra de Carpentier sin cambio: la orientación ética de sus obras, su *ethos* humanista activo. El final de las reflexiones de Ti Noel, y a la vez la profesión de fe del propio escritor, que cierran las penalidades sufridas por el hombre en «el reino de este mundo», queda en vigor aún para todas sus obras siguientes:

> Ti Noel había gastado su herencia y, a pesar de haber llegado a la última miseria, dejaba la misma herencia recibida. Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía ahora que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existencia sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida, en el Reino de este Mundo (pp. 135-6).

Lo que Alejo Carpentier expresa en estas palabras no es credo de un Sísifo contento con su destino. Es un Sísifo que se rebela constantemente. Los caminos del individuo son múltiples. El del género humano, el que le dé pleno sentido, es sólo uno: éste.

EMIL VOLEK

Romanisches Seminarder Universität köln
Albertus Magnus Platz
5 KÖLN 41. (Rep. Federal Alemana)

EL PRECEPTOR

(Narración al viejo estilo)

En el reino de los hombres —no importa el lugar ni el tiempo porque éstos son constantes— vivían aquéllos muy ocupados en sus quehaceres. Habían construido hermosas casas y gustaban de pasear sobre el césped de sus jardines. Casi nunca hablaban entre ellos; esto no nos ha de extrañar si consideramos que estaban siempre muy ocupados —incluso cuando paseaban— y que apenas si tenían tiempo para darse cuenta de la presencia de los demás. Habían, eso sí, desarrollado a la perfección un sistema por medio del cual parecía como si en efecto llevaran una activa vida social, esto es, daba la impresión que andaban siempre muy preocupados por y con el bienestar de los demás.

Si uno de ellos caía enfermo, siempre y cuando esta enfermedad no fuera contagiosa, iban a visitarle —martes y jueves, de cuatro a seis. Extraño fenómeno, porque nadie, ni siquiera la administración del hospital, había fijado esas horas de visita. Si no visitaban al enfermo, le enviaban tarjetas con hermosos y cariñosos mensajes impresos —cada tarjeta costaba 50 c.—. A veces, alguno entre ellos se quedaba sin empleo, y entonces, si es que por aquellos días estaba de moda, le dejaban una bolsa de víveres a la puerta de su casa.

Nadie se metía con nadie. Cuando por casualidad se cruzaban por la calle se saludaban muy cortésmente: «Buenos días», ¿Cómo está usted?», y continuaban el camino hacia sus respectivos quehaceres. Extraño, nunca se detenían a oír la respuesta. Claro está que lo importante, la pregunta, ya había sido formulada y la respuesta no haría sino hacerles perder tiempo.

Un día, y por alguna inexplicable razón, porque tenían de todo, hasta las más grandes bibliotecas del mundo, decidieron que sus hijos debían conocer de otros pueblos sus usos y costumbres. No por medio de libros, sino de viva voz. «¿Quién sabe? Tal vez podemos alcanzar un nivel aún más elevado e intachable de vida y conducta», se decían.

Por medio de extensa correspondencia intercambiaron cartas entre ellos, y lograron ponerse de acuerdo para contratar un preceptor nativo de uno de los muchos países que al sur de sus fronteras se extendían: Guizonlia. «Extraño nombre», se decían. «Menos mal que no lo tenemos nosotros.» «¡Imagínate! Ser nativo de tal país.» «A saber qué extrañas costumbres tendrán, si es que son capaces de tener tan raro nombre.» «Claro está que nosotros somos liberales y estamos dispuestos a olvidar que este preceptor viene de tal sitio.» «¿Quién sabe? Al fin y al cabo uno es responsable del sitio donde ha nacido.»

En fin, todos andaban muy orgullosos porque el nuevo preceptor les confería incluso cierto prestigio. ¡Ahí era nada! El vecino país que se extendía más al Norte no podía siquiera permitirse el lujo de tener un preceptor, no ya de Guizonlia, sino ni siquiera de Chicanolia, que, todo el mundo estaba de acuerdo, era un país bastante inferior y, naturalmente, con costumbres bastante extrañas.

Por medio de señas, más o menos efectivas, indicaron a sus hijos el camino a seguir para llegar al superlujoso auditorio que habían construido para que el nuevo preceptor diera sus conferencias. Los estudiantes, uno tras otro, llegaron al sitio indicado. No se oía ni un murmullo: probablemente se debía a la expectación con que se esperaban las palabras de una persona proveniente de un país con tan raro nombre.

«Por lo menos será divertido escuchar su acento», pensaban los más. «Porque si no tiene acento, no se sabe —se decían otros— cómo vamos a distinguirlo de los discos y programas de radio y televisión con los que hemos recibido hasta ahora nuestra educación.» «¿Vestirá como nosotros?» «Sin duda que no. ¿Cómo puede vestir como nosotros si en su país no tienen la magnífica industria que aquí tenemos?», pensaban todos. «Además, si ha tenido que salir de él para venir a trabajar aquí debe ser porque allí no ganaba lo suficiente.» Y completaban así su pensamiento: «Debemos ser corteses; aunque esté cubierto de harapos no debemos mostrar nuestros sentimientos.» «Hemos venido aquí a escuchar —seguían pensando— y no debe darse cuenta por nuestros gestos de que sabemos que procede de un país inferior al nuestro.»

El preceptor, debía de ser él, ya que era un personaje al que nadie había visto anteriormente, apareció en una de las entradas del inmenso salón y se dirigió al atril, aunque, con gran sorpresa de los espectadores, no puso sobre éste la grabadora magnetofónica con la que solían dar sus conferencias los profesores nativos. «¿Cómo puede ser un buen preceptor?», se preguntaron inmediatamente. Mi-

raban a sus vecinos y sonreían, dando así a indicar que ellos no estaban extrañados de tan insólito proceder, que era, en realidad, una nueva técnica con la que ellos estaban ya familiarizados.

El preceptor, después de unos breves instantes, sin duda para recobrarse del asombro que le producía el ver tan estupenda concurrencia (pensaba ésta), les dirigió la palabra: «Señores...» Apenas pronunciada la última «s» de esta palabra inicial, tuvieron lugar infinitas miradas de asombro. «¡Qué descaro! ¿No sabe que en este país siempre decimos "Buenos días", "¿Cómo está usted?", en situaciones como ésta?» «Ya nos damos cuenta de que este preceptor va a ser un fracaso.» «Ni siquiera está versado en nuestras más elementales costumbres. Pero a pesar de esta grave falta de etiqueta, y porque somos muy liberales, le perdonaremos por esta vez. Claro está que habrá que observarle cuidadosamente de ahora en adelante.» «¿Quién sabe? Un hombre tan descuidado puede cometer errores aún más graves.»

«Señores —repitió el preceptor—, debemos pensar...» Aquí comenzaron —y esto sí que era raro— a oírse algunos murmullos de descontento. «¿Cómo, que debemos pensar? No se contenta con faltar a nuestras leyes de cortesía, sino que ahora lanza una insinuación de tipo negativo sobre nuestra capacidad intelectual. Debemos pensar, dice. ¿Infiere con ello que no lo hacemos normalmente? ¿Y para esto nuestros padres se han gastado sus buenas dolpletas? ¡Para que cualquier extraño, y además de un país inferior, se crea que nuestra tolerancia, mostrada al invitarle a venir, pueda ser abusada hasta tal extremo!»

El preceptor no pareció darse cuenta de que los murmullos no se debían a la anticipación con la que él creía se esperaban sus palabras. Continuó: «... debemos pensar que el silencio no es sino una defensa de un yo medroso...». Los murmullos aumentaron en intensidad. Algunas sonrisas irónicas fueron intercambiadas entre los más avanzados estudiantes. «¡Cómo se nota que es un ignorante, no sólo de nuestras costumbres, sino del vocabulario de los ciudadanos de un gran país como el nuestro! Todos sabemos que los ignorantes siempre usan palabras difíciles, para así impresionar a sus oyentes.» «"Medroso." ¿Qué querrá decir con eso? Sin duda que cree que somos tan ignorantes como él y que quedaremos impresionados ante tales palabras, pero bien sabemos cuándo nos están tratando de engañar.»

A duras penas se oían las palabras del preceptor, a pesar del modernísimo sistema de amplificadores instalado en el local. Se comprende, porque al fin y al cabo, la indignación de los oyentes les

hizo olvidarse del dinero invertido en tales aparatos. «El yo aislado, silencioso, está a la defensiva y es, sencillamente, debido a que niega otras existencias con su silencio...» Las sonrisas irónicas se habían convertido en algo así como muecas de amenaza. Ahí era poco, venir a criticar la forma nacional de ser. «¿Qué saben estos extranjeros? ¿Qué saben ellos de nuestra generosidad? ¿Y la ropa usada que mandamos a los pobres de otros países? ¿Qué? ¿No es mejor que todas las palabras? ¿Que estamos a la defensiva? ¡Estaría bueno: si lo estamos es para evitar que los demás nos quiten las cosas que poseemos! Además, ¿para qué hablar con gente inferior?»

Llevado por su pensamiento, el preceptor parecía ignorar —probablemente, además de un ignorante era un insensible— la reacción a sus palabras, y continuó: «... y, por tanto, necesita más que nadie de aquellos a quienes ignora o rechaza».

«¡Estaría bueno, nosotros necesitar esos ignorantes, que tienen que venir aquí para poder comer! Los rechazamos porque no son dignos de estar a nuestro lado. Si querrá éste venir a dar mejor ejemplo. Le traemos aquí para darle la oportunidad de gozar de nuestro prestigio, y mira cómo nos paga.»

«... Lo menos que un ciudadano puede ser es no ser otro...» El rumor cobró ahora un tono verdaderamente amenazante, como el de un enjambre que siente amenazada su colmena, pero el preceptor, cuya voz apenas se podía oír ya, seguía hablando: «... si desaparece la persona a la que se imita, ¿qué quedará del que imita?...». Ante este último insulto, y como si las últimas palabras hubieran sido la clave que inicia el proceso de una calculadora electrónica, los estudiantes se levantaron de sus asientos y marcharon hacia donde estaba el preceptor. Durante unos segundos se le perdió de vista, y cuando los jóvenes abandonaron por fin el escenario, el preceptor quedó allí, en el suelo, junto al micrófono que alguien había usado para machacarle el cráneo.

ANTONIO MORILLO

259 Chesterfield Rd.
OAKDALE, Connecticut 06370 (USA)

TRES NOTAS SOBRE ARIAS MONTANO

Marranismo, familismo, nicodemismo

Benito Arias Montano (1527-1598) es uno de los grandes hombres del XVI español que sigue siendo poco menos que desconocido, incluso para el especialista en humanismo renacentista, en exégesis bíblica o simplemente en historia cultural de España. Abundan, a la mención de su nombre, epítetos facilones y retóricos, como todos los rutinarios. Pero sus obras, desde las *princeps* de hace cuatro siglos y alguna vieja edición posterior, continúan ignoradas, intraducidas de su bello latín, y sus manuscritos, apilados buena parte en El Escorial en espera de luz. Lamentablemente, el hombre de mediana y aun de superior formación muy poco puede añadir, y aun eso, si es que los conoce, a títulos como los de *Jerónimo español, Emulo de fray Luis, Rey de nuestros escriturarios,* y otros semejantes que desde su propio tiempo se le viene aplicando.

Por fortuna, hay que agradecer a esa peculiar virtud taumatúrgica de que parecen investidas las celebraciones centenarias la progresiva resurrección de su memoria y la actualización de su figura. En efecto, alrededor de 1927, en torno al centenario de su nacimiento, se publicaron importantes estudios biográficos y trabajos fundamentales sobre su significación intelectual (1). Ahora, entre 1973 y 1974, se ha celebrado el cuarto de la publicación de la famosa *Biblia políglota* de Amberes o *Biblia regia* por la no menos célebre imprenta humanista de Cristóbal Plantino: es sabido que Felipe II, al serle solicitado por éste el patronazgo de la obra en circunstancias políticas y financieras inestables, obra que estaba ya en vías de realización desde algunos años antes, envió a Arias Montano a ponerse al frente de su edición como supervisor. Pues bien, España se ha asociado también a la celebración de varios modos. Uno de ellos,

(1) Así, especialmente, los de C. Doetsch: *Iconografía de Montano y Benito Arias Montano,* ambos Madrid, 1927 y 1928; J. M. de Rújula: *B. Arias Montano: datos, noticias y documentos para su biografía,* Badajoz, 1927; L. Morales Oliver: *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes,* Madrid, 1927. Números monográficos de las revistas del *Centro de Estudios Extremeños,* 1928, y de la *Española de Estudios Bíblicos,* 1928, más algún que otro artículo posterior en aquélla, sobre todo, el de A. Rodríguez Moñino sobre «La biblioteca de Montano», II (1929), pp. 554-598, y en otras, como *La Ciudad de Dios,* de El Escorial.

la publicación de la versión castellana de la sugestiva obra del profesor Rekers, de la Universidad de Utrecht, que abre tantos nuevos horizontes (2). Precisamente lo que intentamos en estas páginas es ampliar algunos de los puntos rozados en nuestro epílogo a ese magnífico libro de Rekers.

De su estudio emerge una figura de Montano que se impone como reveladora y fascinante, como un hombre acaso más cercano a nuestro tiempo que al suyo propio: un hombre que sufrió hondas crisis espirituales y que, en el cenit de la mal llamada Contrarreforma, de la cual, se dice, sería él capital portaestandarte, debió simular y disimular durante décadas sus más íntimos ideales religiosos. A pocas personas de su tiempo y del nuestro les es dado el incorporar a su vida la heroicidad de un Servet, por ejemplo, admirable paradigma de fidelidad a su conciencia, pero aislado en su individualidad y acaso, por eso, infecundo (3). Montano, por el contrario, como vamos a ver, pertenece a la estirpe, quieta y suave, de Erasmo, de Lipsio y de Plantino. Tras unos años de ilusión y triunfalismo, la vuelta, deseada siempre, al sosiego laborioso, a la vida retirada, a la siembra otoñal, a la voluntaria renuncia a falaces cargos y prebendas. Sin ánimos para la disidencia servetiana ni para la disensión abierta. Replegados en su cenáculo humanista o familista. Lúcidamente desengañados.

Hay que situar entre 1573 y 1575 la gran crisis espiritual de Arias Montano. Para entonces ya es el brillante ex alumno de Sevilla y de Alcalá, el consumado hebraísta, una de las lumbreras españolas de Trento, el responsable de la Biblia de Amberes. Poco a poco le es manifestada allí la verdadera naturaleza del círculo irenista que se mueve en torno a Plantino y de la secta religiosa dirigida por él. No hay duda de que entre esos años se incorporó a las convicciones mantenidas por la *Famille de la Charité.* Resulta, por ello, altamente irónico que esa *Biblia regia,* realizada por colaboradores muy sospechosos (Andrés Masio, Francisco Raphelengio, Guido Lefèbre de la Boderie, los principales) (4), fuera luego casi reprobada por el Vaticano y por la Inquisición española; pero mucho más, que Montano se pasara después unos diez años en El Escorial como bibliotecario junto

(2) Ben Rekers: *Arias Montano,* Madrid, Taurus Edic., 1973; versión española y epílogo, nuestros.

(3) Sobre Servet, el mejor estudio, hasta ahora, el de Roland H. Bainton: *Servet, el hereje perseguido,* Madrid, Taurus Edic., 1973, con nuestra traducción, prólogo y bibliografía. Cfr. también, A. Alcalá: «Nuestra deuda con Servet: de Menéndez Pelayo a la obra de Barón», *Revista de Occidente,* agosto-septiembre 1972, pp. 233-260.

(4) Empleamos siempre castellanizados, por más que a las veces suenen extraños, los nombres originales holandeses, que entonces solieron usarse latinizados: Andreas Maes, Fr. Raphelengien, Johan van Gorp (Goropius Becanus), Charles de l'Escluse (Carolus Clusius), Arnald Mylius, Josse Lips (Justus Lipsius), Abraham Ortels, Adriaan de Jonghe (Hadrianus Junius), Livinus van der Beke (Laevinus Torrentius), etc.

a Felipe II y a sus frailes jerónimos, en secreto proselitismo familista y en secreta pero continua sintonía con el heterodoxo profeta holandés del familismo, Hendrik Jansen Barrefelt, apellidado Hiël, «luz de Dios», cuyos escritos, las *Sendbriefe,* que se hacía enviar clandestinamente, eran para él palabra tan oracular casi como la Escritura. La tesis de Rekers obliga a vincular con el progresivo y nicodemita familismo de Montano su callada influencia en la abolición del programa belicista del duque de Alba y su participación directa en la pacificación de los Países Bajos durante el Gobierno de Requeséns; pero también, más que con otros factores, los peculiares matices «sospechosos» de su exégesis bíblica, así como la pervivencia de la célula montaniana escurialense.

I

Pero antes de pasar a estos temas, séanos permitido rozar, precisamente para excluirlo, el tan sugestivo del marranismo de Montano.

Durante las últimas décadas se ha venido citando su nombre entre los escritores del XVI procedentes de familias judeoconversas. Nada habría que objetar a esta afirmación si se la apoyara en una argumentación convincente; pero lamentablemente los «indicios» que se apuntan resultan descentrados e insuficientes. Hombres de la talla de Albert Sicroff, Antonio Domínguez Ortiz, Américo Castro y otros han aducido como probatorios los criterios siguientes: su dedicación a los estudios bíblicos «en sus idiomas originales», su tenaz apartamiento de España y su resistencia a volver a ella o a ir a puestos extranjeros donde se encontrara con españoles, y, sobre todo, paradójicamente, su «alergia» al jamón (5). Ahora bien, cualquiera puede darse cuenta de que el estudio de las lenguas bíblicas originales está determinado, en Montano, como en fray Luis y otros sabios de entonces, por una desconfianza estrictamente científica de la versión Vulgata; esta actitud, bastante extendida en los ambientes progresistas de la Europa del XVI, era compartida por eruditos de toda clase de linajes: cristianos viejos, nuevos y reformados. En cuanto a lo del jamón, y concretamente en el caso de Montano, se comete, como vamos a ver, más de un error al convertirlo en «criterio de marrano».

---

(5) A. Sicroff: *Les controverses des status de «pureté de sang» en Espagne...,* París, 1960, páginas 269-270; A. Domínguez Ortiz: «Historical Research on Spanish Conversos in the last 15 years», en *Collected Studies in Honour of A. Castro's Eightieth Year,* Oxford, 1965, página 78, y en *Los judeoconversos en España y América,* Madrid, 1971, pp. 181-182; A. Castro: *De la edad conflictiva,* Madrid, 1961, pp. 76-77, y *La realidad histórica de España,* México, 1962, p. 200, donde se refiere a Montano simplemente como «descendiente de judíos».

En efecto, en una célebre carta a Gabriel de Zayas, el secretario real, le dice Benito:

> A vm [vuestra merced] suplico no me envíe los jamones ni el uno de ellos, antes me regale en servirse de ambos y comerlos, porque eso me será más gustoso: que yo en casa de vm lo comía y comeré, placiendo a Dios. Aquí [en El Escorial] no he gustado carne sino el día que me purgué, que fue como otra purga... (6).

En su defensa, la interpretación maximilista que rechazamos podría incluso llegar al extremo de sugerir que Zayas mismo fuera de familia conversa, con lo que su envío podría quizá parecer una broma, aunque pesada, entre dos *ex illis*. Pero, aun no excluyendo esta posibilidad si llegara a demostrarse, aquella teoría no repara en tres hechos fundamentales. Ante todo, en la íntima amistad de toda la vida entre Gabriel y Benito, comprobada por la frecuencia y el tono de su epistolario, así como por insistentes y explícitas confesiones. Por ejemplo, Montano dedica su comentario al *Salmo V* a Zayas, «fratri innato, amico veteri», y en él le llama «simplex, candidum, fraudis ac doli prorsus expers ingenium». En un poema latino de claro sabor familista le recuerda que juntos pasaron años juveniles estudiando en Alcalá «a orillas del río Henares» y que desde entonces le guarda fraternal cariño (7). No se comprende, pues, el escrúpulo de don Américo al no acertar a explicar cómo podía Montano entretenerse en mencionar su dieta, si no era por «defender su buen nombre», en una carta oficial a tan alto «personaje»: sus cartas a Zayas, raras veces estrictamente oficiales, rebosan confidencias e intimidades de muy varia naturaleza. En esa misma citada no tiene empacho en confesarle su nostalgia de los amigos y su talento sentimental: «... estoy tanto lastimado de la ausencia de semejantes personas [se refiere a sus «hermanos» familistas de Flandes], mas recelo de hacer nuevos conocimientos por causa de mi terneza natural, de la cual no puedo despojarme».

En segundo lugar, no se tiene en cuenta que en la segunda estancia de Montano en El Escorial (desde mediados de septiembre de 1579) no residía en el monasterio, sino «retirado en la casa de Santoyo y como ermitaño en ella, mal acondicionado de ropa y servicio; empero menos descontento que dando pesadumbre a los pa-

---

(6) Escrita el 31 de mayo de 1577. En *Codoin (Colección de documentos inéditos para la historia de España)*, vol. 41 (*Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con Felipe II, el secretario Zayas y otros sugetos desde 1568 hasta 1580)*, Madrid, 1842-1914, p. 346.

(7) El comentario al *Salmo V*, en la obra *In XXXI Davidis Psalmos priores commentaria*, Amberes, 1605 (pero escrito entre 1590 y 1596), p. 21. El poema, en el precioso librito de sus poemas latinos *Hymni et secula*, Amberes, 1593, pp. 250-255.

dres, aunque ellos tienen tanta caridad que no la recibían conmigo» (8). Este contexto demuestra que en su primera estancia (julio 1576-enero 1578), fecha de la debatida carta jamonera a Zayas sí residió con los frailes. Y entonces, ¿se debería concluir que rechaza esos envíos de jamón por ponerle en situación violenta ante ellos o bien que éstos tampoco podían aceptarlos por ser todos..., como él, *ex illis?*

Pero hay más. La lectura «castrista» de este «indicio» no ha reparado en otro hecho capital: Benito Arias Montano era vegetariano, y lo fue toda la vida. En su informe a Felipe II sobre la conducta de Montano en Lisboa al entrevistarse con el rey don Sebastián, por encargo de aquél, para intentar hacerle desistir de su loca aventura africana, le escribe el embajador Juan de Silva: «Mañana parte de aquí, cargado de caracoles [caracolas, más bien, para sus estudios naturalistas, tema que recurre en otras cartas], y sin haber probado el pescado de Lisboa» (9). En otra carta importante a Zayas, dos años más tarde, le dice el mismo Montano:

> Cuanto a la pensión, pues que vm, como quien es para mí, me conjura le descubra mi prioridad, afirmo que ansí como jamás he profesado que no como carne, aunque no la como de buena gana, ansí nunca profesé, no publiqué, ni dije afirmando que yo no quería pensiones (aunque acaba aclarando que no las quiere, ni que Zayas las pida para él) (10).

Abundando en más testigos. En su célebre *Libro de retratos,* que nos conserva uno espléndido de Montano, nos confiesa de él su amigo sevillano Francisco Pacheco: «Fue pues su vida tan exemplar e inculpable que admiró al mundo, i en particular fue templadísimo, pues jamás bevio vino, ni comio mas que una vez, i esto a la noche, i un solo manjar, carne o pescado, leche o yervas; si bien en los seis años que asistio a la Biblia en Flandes se abstuvo del todo de comer carne, usando solo de una de las demas cosas con mucha moderacion» (11). Más explícito aún es otro testigo de sus costumbres escurialenses, historiador del monasterio: «Tenía tanta abstinencia que al día no comía más que una sola vez en 24 horas, y en esta vez no comía carne ni pescado» (12).

Resulta, por ello, ridículo al menos que, con su habitual obsesión

---

(8) A Zayas, el 10 de noviembre de 1579. En *Codoin,* vol. 41, p. 412.

(9) Del 18 de febrero de 1578. En *Codoin,* vol. 39, p. 503.

(10) Del 9 de enero de 1580. *Ibid.,* vol. 41, p. 413.

(11) Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de Ilustres y Venerables varones,* Sevilla, 1599, sin paginar, en «Arias Montano».

(12) Fray Juan de San Jerónimo: «Memorias sepulcrales de El Escorial», en *Codoin,* volumen 7, p. 184.

por estos temas tan marginales, pero a veces tan desenfocados, se empeñara don Américo en interpretar tendenciosamente unos versos de Lope de Vega en los que menciona a nuestro Montano, quien por vocación de toda la vida, y no por miedo, anduvo siempre ansioso de recluirse en su propiedad de La Peña de Alajar, sierra de Aracena, zona ésa de la Andalucía extremeña tan celebrada por su rico jamón: «El judaísmo [sic] de Arias Montano y su repugnancia por el jamón debían [sic] ser asunto de dominio público, porque Lope de Vega se refiere a ello en su *Epístola* a don Gaspar de Barrionuevo, su gran amigo, escrita en 1603 ó 1604. Lope insta a su amigo a dejar las galeras, en las que era contador, y a venir a gozar de las buenas cosas que había en Sevilla, entre otras

> *jamón presunto de español marrano*
> *de la sierra famosa de Aracena,*
> *adonde* huyó del mundo *Arias Montano* (13).

Don Américo se empeña en desentrañar el neologismo castellano formado del «prosciutto» italiano y en ver en «español marrano» una ironía general contra los conversos, y no sólo un elogio de los buenos cerdos, con perdón, y del antológico jamón serrano que se cría por Jabugo y su comarca. Don Américo olvida, además, lo que él mismo había escrito años antes sobre esa *Epístola* de Lope a don Gaspar: Lope la escribe en y desde Sevilla, ciudad en la que Montano había vivido sus últimos años y muerto tan sólo cuatro o cinco antes (14). Más aún, como el mismo Castro indica, Lope de Vega se vinculó durante ese su semidestierro sevillano al mismo grupo intelectual formado por viejos amigos de nuestro Arias; y así, al mencionar el jamón de la región, surgen en su mente, directos y espontáneos, la asociación y el recuerdo que a Castro se le antojan forzados a causa de sus peculiares prejuicios. Por ello, hay que volver a leer esos versos en su contexto completo, y no en la truncada cita suministrada por él, para percibir que, cualesquiera que fueran sus fines en otros versos «tocineros» referidos a Góngora y otros personajes, Lope no participa de aviesas intenciones en el caso de Montano: se reduce a aconsejar retóricamente a don Gaspar que se canse del mar y se

---

(13) Américo Castro: *De la edad conflictiva*, edic. cit., p. 76. Con la misma peculiar «lógica amplificatoria», don Américo se queda muy tranquilo al afirmar en otro lugar: «Arias Montano escribía de buena fe que el jamón le sentaba mal», dando así a entender que con este pretexto lo rechazaba por converso. En *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, 1966, pp. IV y 15.

(14) H. A. Rennert y A. Castro: *Vida de Lope de Vega*, Madrid, Anaya, 1969, p. 102.

venga a Sevilla, donde el pan, el jamón, el vino y hasta el agua son excelentes (15).

Las consideraciones que, tras citar el mocho verso de Lope expone Castro («¿cómo sería el cristianismo íntimo de ciertos conversos?», etc.), dando por probado ya que Montano lo era, no sólo suenan a melodramáticas, sino que se quedan, como tantas veces, en la cresta de la ola. Porque, en definitiva, comer jamón o no comerlo resulta bastante accesorio, aun como «indicio» de supuesto marranismo, si de lo que se trata es de sorprender «vividuras» y juzgar intimidades, y ello especialmente en el caso de un vegetariano como Montano, que «no comió otra cosa que pan y legumbres, como tenía por costumbre» (16). En todo caso, Castro no se detiene a estudiar los desgarramientos interiores de conciencia, la insatisfacción habitual, el «desvivirse» dramático de aquel hombre, ni parecen interesarle ya demasiado, como si la tarea del investigador se ciñera a hacer constar un marranismo indemostrado y ello fuera ya suficiente explicación de los enigmas. A la verdad, éstos se aclaran a la nueva luz de un factor más importante: su adhesión al familismo flamenco desde 1574 aproximadamente.

Pero también eso de la lopesca «huída del mundo» hay que entenderlo bien. Montano rehusó obispados, procuró fuera de España ciertos puestos de diplomáticos —Venecia especialmente— donde proseguir sus estudios con mejores medios y en mayor libertad le-

---

(15) Por su belleza y gracia, aparte el tema que nos ocupa, vale la pena reproducir aquí los versos pertinentes:

Cansaos de tanto mar, que aquestas damas
dicen, viéndoos quedar allá el invierno,
que para pez os faltan las escamas.
¿Pan de Sevilla regalado y tierno
masado con la blanca y limpia mano
de alguna que os quisiera para yerno;
jamón presunto de español marrano
de la sierra famosa de Aracena,
adonde huyó del mundo Arias Montano;
vino aromatizado, que sin pena
beberse puede, siendo de Cazalla,
y que ningún cristiano lo condena;
agua del Alameda en blanca talla
dejáis por el bizcocho de galera
y la zupia que embarca la canalla?
¿Es mejor la crujía, en que tan fiera
la veis pasar a tantos miserables,
que esta famosa espléndida ribera?

Son los versos 7-24, que se citan por la edición de las *Rimas* debida a Gerardo Diego, Madrid, 1963, p. 408.

(16) J. A. Vázquez: *Arias Montano, rey de nuestros escrituristas*, Madrid, 1943, p. 138. Se trata de una obrita de escaso valor crítico, pero escrita por un buen conocedor de Montano y de su tierra. A su autor, antiguo cronista oficial de la provincia de Sevilla, se deben varios libros de interés, entre ellos una *Guía de la gruta de las maravillas, Aracena y la Sierra*, Sevilla, 1936.

jos de impertinencias, retrasó cuanto pudo su vuelta de Flandes y Roma a El Escorial, le enervaba luego el ambiente del monasterio, cuya biblioteca le consumía un tiempo precioso para una tarea que cualquier inteligente catalogador hubiera podido realizar. Soñaba siempre con ser, como él dice, «ermitaño», y con que el rey le diera «licencia para irse a su casa a pasar escribiendo lo que le quedare de vida» (17). No sería correcto interpretar estos hechos como si fueran «indicio» de miedo o de una secreta vergüenza de sus «orígenes judíos». Se olvidaría que esos años críticos suyos, los de su iniciación y adhesión al familismo, coinciden con los de sus dificultades inquisitoriales en Roma y España por motivos estrictamente escriturarios, con los de las sospechas de heterodoxia de sus colaboradores flamencos en la *Políglota,* con los de las persecuciones impulsadas por León de Castro contra la escuela hebraísta salmantina y contra él mismo. En tales circunstancias y hasta haber adoptado una decisión determinante familista, y sabiamente nicodemita, nada más natural que rehusar volver a España y aun encontrarse con españoles, dar largas a las llamadas de Felipe II que le apremiaba a incorporarse a El Escorial cuanto antes, luchar por aplazar su retorno hasta que se despejara el horizonte tras el nombramiento del nuevo inquisidor Quiroga, algo más liberal que Portocarrero. Seis meses después de volver, salía fray Luis de León de la cárcel de Valladolid: Arias Montano estaba bien informado.

Pero ¿son suficientes estos criterios para identificar a un converso huidizo? Los hay en la vida y la obra de Montano mucho más significativos, no mencionados, sin embargo, por los defensores de la hipótesis que estamos rechazando; mas ni aun ellos autorizarían a sacar conclusiones prematuras, prematuras por prejuiciadas: su rabinismo (coincidente con el de Servet, quien también estudió, entre otros, a Aben Ezra y a David Kimchi), su afición a la versión y al comentario escriturísticos de Santes Paghino (también como Servet, quien la había editado) (18), su constante trato con marranos flamencos y sevillanos, su insistencia en obtener cuanto antes —y quién sabe por qué procedimientos— el ingreso en la Orden de Santiago, etc.

---

(17) Esta tendencia de Montano al retiro es de toda su vida. Véanse algunos documentos comprobantes: su carta a Zayas del 9 de junio de 1577, en *Codoin,* vol. 41, p. 348; la de Requeséns al rey, del 9 de enero de 1575, en T. González Carvajal: «Elogio histórico del doctor B. Arias Montano», en *Memorias de la Real Academia de la Historia,* Madrid, 1832, vol. 7, doc. núm. 55; y en otra carta a Zayas desde Roma, el 22 de marzo de 1576, en el cenit de su crisis, cuando le sugería cualquier destino por no encontrarse con españoles, llega a decirle: «... hasta que Dios ordene o que yo muera, o que SMgd me coloque en otra cosa que me esté bien para mi vocación, o me dé licencia de retirarme a un rincón», en *Codoin,* vol. 41, p. 336.

(18) Cfr. Bainton, *op. cit.*, pp. 34, 96-97, 105-109.

Rekers ha catalogado escrupulosamente el epistolario montaniano (19). En él constan abundantes testimonios de las íntimas relaciones de Montano con el destacado marrano emigrado Luis Pérez, a quien conoció y trató en Amberes. Nacido en Zaragoza, pero residente en Flandes desde 1540 aproximadamente, miembro de la familia del secretario Antonio Pérez y converso como él, fue también un relevante familista. Montano siempre se refiere a él en términos cariñosos. Banquero, político y humanista, traducirá para él las *Sendbrieffe* del peculiar alemán dialectal de Hiël, para que aquél las incorpore casi íntegramente a sus *Elucidationes* de 1588. Familiares de Luis eran otros conversos sevillanos que debieron no pocos favores a la intercesión de Montano con su amigo Zayas: Sebastián Pérez, Pedro Martínez, el veinticuatro Diego Núñez Pérez, Marcos Núñez, etc. Al final de sus días, Montano irá a morir a casa de Diego, cuyos familiares, con la viuda e hijas de Simón de Tovar, le asistirán gustosos (20). La benéfica influencia de Montano con Zayas se hace sentir hasta en Portugal: en una carta que le escribe a la vuelta de su misión ante el rey don Sebastián, le agradece Montano

> la victoria que han habido los castellanos que están en Portugal en la causa justa que defendían... porque los Martínez quieren dejar muy claro y asentado lo que toca al particular de su linaje conforme a las probanzas honradísimas que dello tienen hechas a propósito desta causa, que toca a caballeros y otras personas principales de Andalucía y Portugal (21).

Hay, desde luego, otros «indicios» del marranismo de nuestro Arias, y no es el de menor eventual validez el de su hábito santiaguista, conseguido en 1560 tras el consabido proceso de «pureza de sangre». Siempre lo llevaba, como era de orgulloso rigor. Con él nos es conocido en varios retratos, sobre todo en el de su amigo el grabador Galle. Le servía, además, para comprar más fácilmente libros con destino a la real biblioteca: «Como me ven en hábito de Santiago y con nombre de criado del Rey, piensan que soy rico, y tengo crédito

---

(19) Páginas 201-220. Sólo habría que añadir, de momento, nueve cartas entre Montano y don Pedro de Castro y Quiñones, arzobispo de Granada, de 1593 a 1596, citadas, aunque no transcritas íntegramente, en D. Cabanelas: «Arias Montano y los libros plúmbeos de Granada», en *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos* (Granada), XVIII-XIX (1969-1970), páginas 7-41; y dos de Montano a Zayas conservadas en el archivo de la Embajada de España cerca de la Santa Sede, según informa G. de Andrés: «Historia de las procedencias de los códices hebreos de la Real Biblioteca de El Escorial», en *Sefarad*, XXX (1970), pp. 25 y 35.

(20) Rekers, *op. cit.*, pp. 19 y 173.

(21) El vol. 41 de *Codoin* contiene varias cartas a Zayas en ese sentido impetrador; la transcrita, en la página 368. Sobre Luis Pérez, cfr. J. A. Goris: *Étude sur les colonies marchandes méridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 à 1557*, Lovaina, 1925, páginas 102 y 582. También, así como sobre Plantino y su círculo, C. Clair: *Cristóbal Plantino, editor del humanismo*, Madrid, 1964, pp. 205, 211 y ss.; en Rekers, 103, 107, 135.

de palabra no más» (22). De aún mayor lo es el hecho incuestionable de que el mismo Arias Montano se hiciera eco de imprecisos rumores sobre su ascendencia y de que, para disiparlos, se escudara en su hábito, simplemente, como quiera que lo hubiera adquirido, «teniendo el hábito, dice, tan legítimamente como quien se quiera de la Orden» (23). Rekers, por su parte, cita una curiosísima carta suya al cardenal Sirleti, quien tanto le ayudó en Roma. En ella, como suprema razón para que se le conceda permiso para estudiar los libros talmúdicos, invoca su pertenencia a la Orden,

> per la qual é certo non toccarmi parentela nè schiata alcuna di moro nè di guideo, perché non sono ammessi in modo alcuno al detto ordine e compagnia quelli che non siano nobili e netti di simil sangue secondo le leggi di Spagna... (24).

Testimonio tardío pero elocuente de este rumor, si es que existió —pues Montano no lo dice ni siquiera implícitamente en esos textos—, puede hallarse, ya que no en los citados versillos de Lope, sí en una carta de Quevedo, tan santiguiasta él, carta que don Américo no hubiera dudado en aprovechar, de haberla tenido en cuenta:

> Digo que para la esclarecida memoria del doctísimo, eruditísimo y muy noble doctor Benito Arias Montano... y para mayor gloria de toda esta ilustrísima Orden, tengo necesidad se me dé un traslado de lo que contienen las informaciones que de su limpieza y calidad se hicieron, en pública forma y en manera que haga fe. Para lo cual suplico a Vueseñoría mande se abra el archivo de la manera y con la solemnidad que se acostumbra y se busquen dichas informaciones originales, con la carta del señor prior que era a la sazón para que el presente escribano pueda darme el traslado en la forma que le pido. Etc. (25).

A pesar de todo, y al margen de estos «indicios» mucho más definidos, si se quiere, que los citados por la «castrista» hipótesis contraria, se imponen tres conclusiones definitivas:

Primera, que hay que tener como impreciso el «criterio culinario» de marranismo en el sentido extremo en que Castro lo suele entender.

Segunda, que aun los «indicios» anotados no pasan de apuntar a una mera «convergencia», como prudentemente indica Domínguez Or-

---

(22) A Zayas, el 11 de febrero de 1569. *Codoin*, vol. 41, p. 144.

(23) A Zayas, el 9 de enero de 1580. *Ibid.*, p. 414. En el párrafo final de esta importante carta, a vuelta de insistir en que no quiere pensiones reales ni rentas meramente eclesiásticas, le sugiere a Zayas intervenga para que se le provea de alguna encomienda santiaguista.

(24) Fecha incierta. Manuscrito en Vatic., Lat. 6185. Cfr. Rekers, p. 191.

(25) Quevedo a Juan Esteban Nieto, prior del convento de San Marcos de León, en 1642. En sus *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, vol. II, *Epistolario*, núm. 201, p. 975. Téngase en cuenta que en ese tiempo Quevedo estaba preso en San Marcos de León precisamente.

tiz (*Los judeoconversos*..., p. 183). Su probatoriedad, sin embargo, queda ya diluída tras lo que va dicho; y más aún, si se tiene en cuenta, y hay que tenerlo, que ni en los más duros ataques que se le dirigieron a Montano por los mismos años que a fray Luis de León, ni en los más salvajes «bramidos» —así los llama él mismo— de su común enemigo León de Castro, jamás se le acusó de «judaizante» sino en el sentido genérico de hebraísta o de escriturario erudito en las lenguas originales. Por ello, y sin perjuicio alguno de que algún día se pueda demostrar documentalmente lo contrario, coincidimos con el profesor Cantera Burgos: la ascendencia judía de Arias Montano «no está aún probada a nuestro parecer» (26). Al menos, los argumentos aportados son inválidos.

Por fin, que hay que superar criterios parciales, limitados, externos, insuficientes a la hora de penetrar en el «desvivirse» de un gran hombre y de su crisis interna. Es aquí donde se patentiza la magnitud del descubrimiento de Rekers: la especial ideología, el talante vital y la actitud humana de Montano no se deben a su pretendido e indemostrado marranismo, sino a su vinculación a la secta familista presidida en Amberes por Plantino.

II

Tanto la existencia de la *Famille de la Charité* como la participación de Plantino y de su círculo en ella eran conocidas desde hace algunos años, sobre todo desde la publicación de la *Correspondance de Plantin* (27). A la vez quedaban también de manifiesto firmemente ciertos rasgos de la adhesión de Montano. La novedad del libro de Rekers estriba en que, además de proporcionar numerosos detalles de ella, hace depender de ese hecho asombroso aquel impreciso aire de extrañeza que sus contemporáneos hallaban en él sin acertar a identificarlo. Del familismo de Montano proceden, pues, su conversión al irenismo político y a la tolerancia como doctrina, y no sólo como táctica española, en el gobierno de Flandes; sus peculiares doctrinas y métodos exegéticos, que van de la fidelidad textual hasta la convicción de la total insuficiencia de la mente para comprender la Palabra a no ser que medie una especial revelación espiritual: de ahí su ape-

---

(26) En *Sefarad*, XXX (1970), p. 397.

(27) Editada por M. Rooses y J. Denucé en ocho vols., Amberes, 1883-1918. Max Rooses, antiguo conservador del Museo Plantino, publicó también su básica biografía, *C. Plantin, imprimeur anversois*, París, 1883. En cuanto a Montano, ya Bataillon pudo hacer cierto uso del hecho de su vinculación al familismo en su *Erasmo y España*, edic. México, 1966, pp. 738 y siguientes.

go a los comentarios apocalípticos de Hiël; su exclusivo énfasis en los aspectos morales y pietistas del Evangelio sobre los dogmáticos y ceremoniales; su callado misionerismo familista en reducidos círculos de selectos. Es verdad que aún queda mucho por hacer para una tipificación perfecta del familismo dentro del conglomerado de corrientes subterráneas del XVI, tan poco conocidas todavía; quizá por ello no resulte excesivamente arriesgado el atrevernos por nuestra parte a completar el cuadro general de su desarrollo, aportando datos de diversa índole.

Es ya un tópico el reconocer la paternidad remota de los variopintos movimientos espirituales del XVI en ciertas direcciones pietistas cistercienses y franciscanas del bajo medievo, en los maestros Eckart, Tauler y Gerson, en la *Devotio moderna,* en ciertos iniciales reformismos que de uno u otro modo tendieron a realizarse en casi todos los países europeos. El nombre de Erasmo surge espontáneo, desde luego, como egregio catalizador de muchas de estas direcciones. De hecho, en él se apoyaron al principio, para beneficiarse de su prestigio personajes representativos de todas las iglesias y de muy opuestas tendencias. Pero simultáneamente a la estabilización de «confesiones establecidas» o a su repudio expreso por algunas de ellas (es decir, por los tres *establishment* reformados: anglicanismo, calvinismo, luteranismo, aparte Roma), aquel fondo amorfo bastante común a toda Europa en ebullición fue cristalizando en algunos países, en casi todos, y aunque con las naturales diferencias fue adoptando la forma de cenáculos minoritarios más o menos cultos, más o menos radicales en cuanto a sus formulaciones definibles y a la actitud asumida ante la exigencia de una reforma política y social. Ahora bien, Erasmo no era un radical. Por eso, los menos erasmistas de esos movimientos radicales, aunque otras hayan sido hasta hace poco algunas opiniones en contrario, fueron el alumbradismo castellano y el anabaptismo alemán. Fueron también los más radicales. Lo cual no obsta para que desde una perspectiva más amplia, y acaso más profunda, asintamos a esta afirmación del maestro Bainton: «Uno de los aspectos más curiosos de todo el cambio [el que se opera hacia 1525 aproximadamente, tras escribir Erasmo su *De libero arbitrio*] es que, según como se mire, los radicales fueron los herederos de Erasmo, el cual vio el gran abuso del catolicismo no, como Lutero, en su exaltación del hombre, sino en la externalización de la religión. El paso que dieron los sectarios al subrayar lo interno y espiritual llevó a drásticas consecuencias para la teoría y vida de la Iglesia» (28).

(28) R. H. Bainton: *Here I Stand. A Life of Martin Luther,* Nueva York, 1950, p. 199.

Pero hace más a nuestro propósito referirnos a la comparación entre esos dos «herederos de Erasmo» antes citados. La teoría que solía hacer depender del anabaptismo el iluminismo castellano olvidaba el dato esencial de que éste se sitúa en el extremo izquierda de la heterodoxia, en el más radical antidogmatismo de los conocidos hasta ahora; mientras que el anabaptismo, aun siendo radical en este campo, no llegaba a tanto e incidía, sobre todo, en la proclamación exclusiva de una absoluta dimensión espiritual e interiorizada del cristianismo, en un milenarismo militante, en una armada rebeldía, aspectos éstos tan ajenos al talante pacifista de nuestros alumbrados (29). Con todo, sus numerosos puntos de contacto, que aún penden de mayor estudio sistemático, incluyen, muy sintomáticamente, el año inicial de su declive: el edicto de Toledo contra éstos fue firmado en 1525, por las mismas fechas en que era ajusticiado Tomás Münzer y se iniciaba la persecución antianabaptista que culminaría diez años después en las matanzas de Münster. De la pervivencia de esta radical dirección posterasmiana y del espiritualismo de la interpretación anabaptista, siempre más o menos implícita en todo radicalismo espiritual (en los alumbrados, en Servet, en Molinos), tuvo certera intuición Martín Lutero al exclamar: «Der Münzer is todt, aber sein Geist ist noch nicht aussgerotet» (30).

No se piense, pues, que esa fecha clave, 1525, marcara su defunción. Alumbradismo y anabaptismo fueron, aunque diferentes, las dos herejías más sectarias de los dos primeros decenios del imperio de Carlos en sus flancos europeos más apartados. Cualquiera que haya sido su respectivo origen, siempre problemático, a partir del fondo disidente del XV y luego de Erasmo y de Lutero, prosiguieron luego caminando unas décadas independientemente, pero mutuamente apoyadas en contactos que siempre serán difíciles de documentar objetivamente.

Llama la atención, sin embargo, que pocos investigadores recientes hayan subrayado la importancia que no sólo en el origen del anabaptismo, sino también en el del alumbradismo, puede haber tenido el anónimo tratado *Theologia Deutsch.* Tras abundar en manuscrito, fue editado parcialmente primero por Lutero en 1516 y de nuevo, com-

(29) Para la identificación de varias de estas sectas radicales continúa insuperada la obra de G. H. Williams: *The Radical Reformation,* Filadelfia, 1962. Sobre el movimiento milenarista y sobre algunos anabaptistas, Norman Cohen: *The Pursuit of the Millenium,* Oxford, 1970, especialmente, pp. 223 y ss. Acerca del alumbradismo castellano, Antonio Márquez: *Los alumbrados,* Madrid, Taurus Edic., 1972, a quien debemos no pocas ideas. Véase, por ejemplo, lo que Márquez dice sobre la diferencia esencial de esos dos movimientos: «Todo movimiento apocalíptico, ya sea revolucionario (Münster) o reformista (franciscanos) es ajeno a la doctrina del dexamiento como filosofía religiosa», p. 265.

(30) Cit. por Steven E. Ozment: *Mysticism and Dissent. Religious Ideology and Social Protest in the Sixteenth Century,* New Haven, Yale University Press, 1973, p. 203.

pleto ya, en 1518. Su papel en el desarrollo de la protesta social del XVI y su relación con la ideología religiosa disidente y radical de Europa central ha sido ya objeto de antiguos y recientes estudios definitivos (31).

En relación con nosotros, habría que investigar cómo es que conceptos característicos de dicha *Theologia germanica* tienen un paralelo sorprendente en los más esenciales y típicos de nuestros alumbrados castellanos: el relajamiento de la dependencia del magisterio respecto a la Escritura, el énfasis en la nihilidad de la creatura, la desconfianza del orden sacramental y de todo acto ceremonial y exterior por considerarlos desprovistos de valor soteriológico y saturados de matices supersticiosos, etc. Sobre todo, causa extrañeza inmediata la correlación entre términos y conceptos tan fundamentales como *Gelassenheit* y *dexamiento, Vergottung* y *deificación, Vereynigung* y *unión* tal que en ella el hombre quede disuelto, destruido en su ser propio, y Dios puesto en su lugar. Y el sistema entero de ambas formulaciones, positivamente accionado por una culminante «razón de amor», que para los alumbrados demuestra Antonio Márquez, en su magistral obra, ser «la proposición verdaderamente capital del iluminismo», a saber: «que el amor de Dios en el hombre es Dios y que se dexassen a este amor de Dios que ordena las personas... y que llegando a este estado no ay mas que merescer» (32).

Precisamente a partir de estos puntos de contacto —aún tan imprecisos en su pesquisa histórica— entre alumbradismo y anabaptismo entre sí, por una parte, y por otra, entre ellos (y otros movimientos sectarios) y algunas sistematizaciones tardías del espiritualismo medieval tales como la *Theologia germanica,* acaso podamos sentirnos autorizados a dar un paso adelante. En efecto, demasiadas «convergencias», y no sólo cronológicas ni terminológicas, como se acaba de ver, favorecen la idea de que el familismo flamenco de mediados del XVI pudo tener sus antecedentes inmediatos en las orientaciones espiritualistas radicales yuguladas tanto en Alemania como en Castilla del año 25 al 35 de ese siglo. Claro está que esas corrientes nunca deben confundirse, pues tiene cada una sus diferencias es-

---

(31) Fue el primero Alfred Hegler: *Geist und Schrift bei Sebastian Franck,* Friburgo de B., 1892. La obra de Ozment estudia el desarrollo de esa idea en hombres tan significados como Münzer, Hut, Denck, Franck, Castellion y Weigel, algunos de los cuales tuvieron bastante que ver con Servet.

(32) Es la proposición o artículo número 9 del Edicto de Toledo contra los alumbrados: en la citada obra de A. Márquez, pp. 187, 197 y 276. El lector podría comparar por sí mismo varias frases de alumbrados recogidas en los procesos estudiados por él y en dicho Edicto con sus propios comentarios, con otras correlativas de la *Theologia germanica* y las de sabor familista debidas a Plantino, a Lipsio, a Montano. La suenan muy dispares.

pecíficas; mas pertenecen todas a una especie común. Dejemos aparte los místicos ortodoxos: a pesar de que, como dice Rekers, «muchos de ellos prestaron sospechosamente muy poca atención a los dogmas y a la jerarquía eclesiástica», nunca los repudiaron ni confesaron su irrelevancia. Pero tanto alumbrados como familistas formaron «sociedades secretas» en el seno de círculos selectos. Para nuestro propósito, no obstante, casi bastaría la ceñida concesión de Rekers, por más que se nos queda insuficiente: «La analogía entre los movimientos españoles y los flamencos no puede extenderse a más de haber mostrado ambos claras simpatías erasmistas y haber desdeñado ambos las formas de religiosidad exterior, la oración vocal y las ceremonias eclesiásticas» (33).

Por lo antes apuntado, puede entreverse que hay que extenderla a más. Ya Morales Oliver, a cuya obrita de 1927 sobre el papel desempeñado por Montano en la pacificación temporal de Flandes confiesa Rekers haber habido su inspiración germinal, atisbaba con acierto: «Combatido y deshecho como potencia política, el anabaptismo tomó en adelante una senda exclusivamente religiosa y libre de aspiraciones guerreras y subversivas. Con esa tendencia retoñaron en Flandes, a la sombra, en los días de Felipe II, ramificaciones anabaptistas multiformes» (34). Se trata siempre de diversos casos de sectas espiritualistas radicales, místicas en cierto sentido, coloreadas en cada momento y lugar con los matices impuestos por las circunstancias, pero de un fondo mucho más común de lo que pudiera hacer pensar un nacionalismo apriorístico siempre proclive al descubrimiento de originalidades patrioteras.

Entre ellas, entre esas sectas, la *Huys der Liefde* o *Familia charitatis,* que nosotros, más en conformidad con la denominación inglesa de *House of Love* y el significado actual de los términos, hemos preferido traducir por *Familia del amor* o simplemente *familismo.* Para mayor concisión, abarcamos bajo esta denominación tanto a la secta inicial del movimiento, fundada con ese nombre hacia 1540 por Niclaes, quien convirtió luego a Plantino unos diez años más tarde, como a la que resultó de una escisión posterior, dirigida ya por Hendrick J. Barrefelt y después por Plantino mismo. Era conocida ésta bajo el nombre de *Lief-hebbers der Warheyt* o los *Amantes de la verdad,* verdad o doctrina que centraban en la «identificación con Dios», en la «deificación». De ahí, por moverse en un nivel espiritual superior al de las

(33) *Op. cit.*, p. 106, n. 10.

(34) L. Morales Oliver: *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes,* Madrid, 1927, página 98.

estructuras visibles, su radical superioridad e íntima indiferencia ante ellas. Niclaes había nacido y crecido en Münster. Dato significativo. Su raigambre sectaria queda confirmada, además, por el hecho de que se le detuviera alguna vez en Amsterdam, donde vivía antes de trasladarse a Emden, ciudad de relativa tolerancia, como sospechoso de connivencia con la gran insurrección anabaptista de Münster. Buena parte de sus ideas arranca de las de David George Joris, que también parece haber tenido buen influjo en el desarrollo de ciertos conceptos de Servet expresados poco después en el primer esbozo, que se conserva, de su *Restitutio* (35).

Estos datos parecen indicar, pues, que al tipificar el familismo en la línea de sus precedentes tanto germánicos como castellanos, al menos por su semejanza, se empieza a introducir algún orden en lo que en su carta al arzobispo Bancroft llama Adriano Saravia, sabio clérigo anglicano de origen español avecindado en Flandes y luego en Inglaterra, y tan injustamente denostado por Menéndez Pelayo, el «laberinto» de la ideología familista (36). En efecto, a rasgos comunes al iluminismo castellano y al anabaptismo germánico, pero excluido todo apocalipticismo de éste, se sobrepone en el familismo la vuelta a la intimidad personal; el desprecio de los cargos políticos y de las pensiones y prebendas y asuntos de Estado (37); la *huída del mundo*

---

(35) La bibliografía fundamental sobre el familismo siguen siendo algunos viejos trabajos. F. Nippold: «Heinrich Niclaes und das Haus der Liebe», *Z. f. Historische Theologie,* XXXII (1862), 321-402; A. C. Thomas: «The Familiy of Love and the Familists», *Haverford College Studies,* XII (1893), 1-46, y algunos datos de obras generales como R. Barclay: *The Inner Life of the Religious Societies of the Commonwealth,* Londres, 1876, o R. M. Jones: *Studies in Mystical Religion,* Londres, 1909. Las relaciones de Plantino con los familistas, M. Rooses aparte, han sido estudiadas por C. A. Tiele: «Christophe Plantin et le sectaire mystique Hendrik Niclaes», *Le Bibliophile Belge,* III (1868), 121-138, y luego por H. de la Fontaine Verwey: «Trois hérésiarchees dans les Pays-Bas du XVIe siècle», *Biblioth. d'Humanisme et Renaissance,* XVI (1954), 312-330. También por C. Clair, *op. cit.*, pp. 72-81, 192-196, 222-227. Lamentablemente, G. H. Williams, quien trata del familismo varias veces, aunque nunca de un modo sistemático, ni siquiera menciona a Barrefelt (ni a Plantino, ni a ningún miembro del familismo holandés), aunque sí a Niclaes: *op. cit.*, pp. 477-482, y a los familistas ingleses. Una de las exposiciones más claras y concisas del familismo que hoy pueden encontrarse es la del bello libro de Domingo Ricart: *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo en los siglos XVI y XVII.* The University of Kansas. El Colegio de México, 1958, páginas 56-74, donde abunda en nuestra idea de la relación entre familismo y alumbradismo.

(36) En la *Historia de los heterodoxos españoles,* L. IV, c. 10, VII, Edic. BAC, Madrid, 1967, volumen II, pp. 124-126. Rekers, *op. cit.*, pp. 139-143, transcribe una reveladora carta de Saravia al arzobispo de Canterbury, a través de la cual, por su amistad con Plantino y Lipsio, cuando ambos residían como él en Leyden, podemos conocer bastante bien la actitud y la ideología familistas.

(37) Plantino escribe así a un Montano que acaba de volver a España y de incorporarse a El Escorial: «Perdóname, te suplico, carísimo Montano, mira al corazón de tu Plantino y haz caso a sus deseos. Pues me atrevo a creer que recuerdas con cuanto cariño te he querido siempre desde el primer momento que te vi y te hablé, y quizás ahora puedes adivinar cuanto deseé que te retiraras de la vida cortesana y de todos los consejos de la corte o, como tú solías llamarlos cuando aquí estabas, de los asuntos de Estado, y entregarte plenamente a tu vocación...», del 22 de octubre de 1575, en Rekers, pp. 114-115.

a la soledad, bellamente y familistamente expresada por el poeta Aldana:

> y en un rincón vivir con la victoria de sí... (38);

la caridad y la asistencia mutuas; la convicción de que toda confesión religiosa y dogmática determinada quiebra la necesaria y superior unión espiritual de los hombres entre sí y con el Dios que como creyentes reconocen único; la creencia de que no cuentan los actos, sino el sentimiento y la fe personales; la preeminencia del amor y de la humildad de corazón; la indiferencia ante todo rito exterior de cualquier religión organizada y ante las tradiciones ceremoniales y jerárquicas; la tolerancia individual y social al estilo de los ideales expresados por Castellion y por Cassander (nótese: el mismo Castellion que antes que nadie había defendido la libertad de pensamiento a propósito de Servet contra Calvino, tradujo al latín la *Theologia germanica,* y Plantino publicó en sus prensas esa versión latina y otra francesa con aprobación oficial); en fin, se sobrepone la defensa del «alma», concepto de tan egregia estirpe neoplotónica, y de la libertad para dedicar todas las energías al cultivo de una «sabiduría» superior, inasequible al vulgo. Como se ve, distinguidas ciertas características diferenciales, el familismo resulta básicamente semejante al alumbradismo castellano, fruto de una muy postmedieval ansia de liberación intelectual y religiosa y a la vez consecuencia del convencimiento de la ineficacia y futilidad de toda disensión violenta para obtenerla.

Puede comprenderse, por todo ello, que esta actitud de ciertas minorías «progresistas» de entonces fuera tan receptiva al estoicismo, pero también que pudiera desarrollarse poco después en algunos medios camino del quietismo, y en otros, del jansenismo. No de otra forma puede uno explicarse, por ejemplo, el enorme prestigio de que gozó en Flandes y en España Justo Lipsio, destacado familista y estoico prominente, y por ello mismo, cultivador de la amistad de Arias Montano, con el cual intercambió expresiones de sincera admiración mutua. En el último tercio del XVI, Lipsio intenta inculcar un nuevo tipo de «sabiduría»: posterasmista, desengañada, desvinculada ya del soñador evangelismo aséptico del primer tercio del siglo. Quizá, por eso, pueda ir siendo hora de revisar ciertas afirmaciones excesivamen-

---

(38) Es parte de su *Soneto XXXIV.* En la edición de sus *Poesías,* por Elías L. Rivers, Clásicos Castellanos, 143, p. 25. Decimos «familistamente», por nuestra fundada sospecha de que Francisco de Aldana, «el divino capitán», que residió en Flandes siete años y trató allí a Montano, parece haber sido influido por la ideología de la secta también, como muestran varios de sus poemas finales; sobre todo, y es sintomático, su famosa *Epístola VI* o *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della, Ibid.,* pp. 57-74. Un estudio nuestro sobre esto aparecerá en breve: «Nueva visión de los poemas "metafísicos" de Aldana».

te genéricas aplicadas a *todo* el siglo XVI y aun a parte del XVII en cuanto a sus movimientos subterráneos, muchos de los cuales, siguiendo la fecunda senda trazada por Bataillon, son siempre llamados erasmistas o posterasmistas indiscriminadamente, es decir, sin ulterior atención a sus rasgos diferenciadores. Da la impresión, a estas alturas, de que bajo esos términos se cobijan actitudes intelectuales y espirituales muy diversas que hay que ir distinguiendo poco a poco dentro de la especie común. De un modo semejante, términos vagos como humanismo, renacimiento, neoplatonismo, barroco, según se ha hecho notar ya muy autorizadamente, han servido como orientadores, pero también como encubridores de nuestra ignorancia. Por ello creemos que tiene razón Alejandro Ramírez, el editor del epistolario lipsiano a españoles, y precisamente cuando comenta el conocido libro de Rice, al decir que Lipsio —y podríamos añadir por nuestra parte: y Plantino, y Arias Montano; y completar desde otro cabo: y los dos Luises, y Cervantes, y Argensola, y Quevedo— inicia un nuevo tipo de humanismo finisecular, bastante distinto del erasmista. Un humanismo que ojalá hubieran asimilado más y divulgado, de haber podido luchar contra el ambiente, sus corresponsales hispanos: olvido de las armas y supremacía de las letras, menosprecio del «honor» y del «mundo» como supremos valores sociales, defensa del «alma» frente a la fuerza, vuelta a la intimidad —el leonino «vivir quiero conmigo»—, huida hacia la «vida retirada», decidido ánimo de tolerancia (39).

Sin atrevernos siquiera a permitir que asome sospecha alguna de familismo en hombres como Argensola o Quevedo, que se acaban de citar, sí llama la atención el constante recurso al símbolo literario, alegoría más bien, de la navecilla —el popularizado «pobre barquilla mía» de Lope— para expresar las zozobras de toda conciencia alerta en las tormentas de aquel tiempo. Lipsio y Quevedo llamaron a Flandes, actualizando palabras de Catulo, «commune sepulchrum Europae» (*Carmina,* LXVIII, 89). Devorador era, como Troya, de riquezas y de hombres. Despecho e ira contenidos rezuman estas siempre actuales palabras de Quevedo:

> ¿Qué podré decirte de mi España con voz que no sea un lamento? Vosotros sois presa de la guerra; pero nosotros, del ocio y la ignorancia. Ahí se consumen nuestra riqueza y poder, y aquí nos consumimos nosotros. No faltan quienes den consejos, mas sí quienes los practiquen (40).

---

(39) Cfr. A. Ramírez: *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606),* Madrid, 1966, página 21. Nos referimos a Eugene F. Rice: *The Renaissance Idea of Wisdom,* Harvard University Press, 1958, p. 213.

(40) Quevedo a Lipsio, el 22 de noviembre de 1604, en Ramírez, *op. cit.,* p. 400. Traducción, nuestra.

¿Qué hacer, pues, sino navegar para salir a flote en estos tiempos de hierro, más aptos, le responde Lipsio, para Marte que para las artes? Dos años antes, también en carta a Lipsio, otro simpatizante, aragonés, el Argensola clérigo, le había confiado su sentir veladamente, al iniciar él su tarea de cronista regio:

> También yo soy cronista de Su Majestad, pero hasta ahora he permanecido en el puerto y cuando me toque navegar lo haré por un mar «pacífico» o «muerto» en los que, si hubiere nubes y tinieblas, no haya naufragios. Me horroriza, sin embargo, el encrespado mar vivo y de los vivos, en el que el amor, el odio, la adulación y el mismo infierno aterrorizan a la verdad. Querría valerme de ti como de un Ulises sapientísimo, para que con tu ejemplo me enseñaras a sortear estas Sirenas, estas Caribdis, estos Polifemos (41).

Fácil sería, de haber espacio, dejar constancia del progreso de ese símbolo literario, desde el viejo dodecasilabismo de «la flaca barquilla de mis pensamientos» de una de las estrofas finales, acaso apócrifas, del *Laberinto* de Mena (v. 2377), hasta Montano, pasando por el alado

la combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna

de fray Luis (42). Montano echa mano de él en uno de sus más significativos poemas latinos del *Hymni et secula,* titulado *De Providentia Dei* y dedicado al humanista y banquero marrano y familista antes citado, Luis Pérez. «No te atemoricen, viene a decirle, los monstruos marinos, las olas espumosas, ni te derrote el litoral halagüeño. Conserva en tus ojos e intención, y síguela, la llamada de ese fuego de serena luz que Dios ha puesto como guía al navegante» (43).

Pero volvamos al tema. Son múltiples los datos y documentos aportados por Rekers que *demuestran* que la «conversión» de Arias

(41) Traducimos su original latino, *ibid.*, p. 323.

(42) De «La vida retirada». Es sabido cómo Fray Luis expresa su sentimiento de exilio terreno bajo las metáforas, de raigambre neoplatónica, «valle», «cárcel», «mar». Su moderno editor, P. Félix García, ha podido llamarle «el poeta del mar», del mar interior del espíritu, a pesar de que nunca vio, dice, el mar mar. En *Obras completas castellanas*, Madrid, BAC, 1972, vol. II, p. 722.

(43) He aquí una bella muestra del arte poético de Montano, *op. cit.*, p. 70:

Non cetus, aut te monstra natantia,
non unda spumea terreat,
nec littus invitans inani
illiciat revocetque luco.
Ignem sereno lumine praevium,
quem naviganti proposuit Deus,
et mente et intentis, Perezi,
serva oculis, sequere et vocantem.

Montano al familismo hay que situarla hacia 1573. Uno de los argumentos contundentes que, por nuestra parte, podemos añadir a los suyos podría hallarse precisamente en ese librito suyo de poemas recién editado. Aun prescindiendo, de momento, de un más detallado estudio de sus obras mayores, no puede menos de llamar la atención el hecho de que, a pesar de manifestar su intención de exponer poéticamente los misterios cristianos, sólo toque temas no específicamente católicos: la Trinidad, la creación, la providencia, la caída original, el magisterio moral de los profetas, el sentido espiritual de la Ley, el Verbo, Jesús y su moral de amor y comprensión —«Jesús praeceptor unicus»—, su pasión y muerte, la libertad cristiana, la Ascensión, Pentecostés, el Espíritu. Además, el énfasis casi exclusivo de Montano en los aspectos morales del cristianismo más que en los dogmáticos puede comprobarse, sin mayor esfuerzo, con sólo un repaso a los índices y títulos de sección de sus obras mayores. Es, pues, el familismo, adoptado precisamente hacia esa fecha, la clave del tremendo cambio interior operado en su conciencia. Y es esta nueva actitud suya lo que explica todo su comportamiento posterior. Con lo cual se nos impele a considerar como superficiales e impertinentes otras hipótesis; entre ellas, principalmente la de su pretendido marranismo, que no se *demuestra* por ninguna parte.

Del olvido en que Montano ha sido tenido no están los historiadores exentos de culpa. Parece que ya es hora de que los de las guerras de Flandes vayan tomando nota del peso específico que en su pacificación le cupo. A pesar del cabal estudio de Morales Oliver, muy pocos mencionan el papel diplomático desempeñado por Montano, tanto en ésa como luego en la otra misión oficial, muy breve, junto a don Sebastián de Portugal, antes mencionada (44).

Quizá haya que acusar también de la misma negligencia a los historiadores de las ideas políticas del Siglo de Oro. En efecto, no parecen haber sido estudiadas las de Montano, ni su influjo, más o menos larvado, en tratadistas políticos de fines del XVI y principios del XVII cuyos nombres andan constantemente en la pluma de todos. Es sabido que en 1614 fueron publicados en Madrid por el catalán Joaquín Setanti unos *Aphorismos sacados de la Historia de Publio Cornelio Tácito*, cargados de maquiavelismo, adjudicados por él a Montano. (El título completo continúa: *por el Dr. Benedicto Aries* [sic] *Montano para la conservación y aumento de las Monarchías, hasta agora no impresos.)* Incidía ese libro en la tardía, como siempre, pero

(44) En efecto, en vano busca uno su nombre en las historias más recientes: la voluminosa de L. Fernández de la Retana, ni las de J. H. Elliott, J. Lynch, C. Grimberg, etc. La misión de Montano a Portugal no es mencionada ni siquiera en la obra monográfica de Alfonso Danvila: *Felipe II y la sucesión de Portugal*, Madrid, 1956.

como siempre rápidamente enconada, polémica española entre maquiavelistas y antimaquiavelistas que, con varios matices de orientación en ambas partes, intentaban hacerse con el liderazgo de la teoría política. Su atribución a Montano, dudosa ya por entonces, pero aceptada y aireada con cierta ligereza por Antonio Cánovas del Castillo en su estudio *De las ideas políticas de los españoles durante la Casa de Austria,* 1868, hizo que se haya hablado de Montano como de uno de las fautores disimulados de las tendencias maquiavélicas en la teoría y la práctica. Pero esa atribución es dolosa, y en consecuencia, falsa. Ni Morales Oliver, ni Murillo Ferrol, ni por supuesto Rekers, en suma, ningún investigador serio del tema la admite ya como probada, y ello por razones convincentes que no es de este momento exponer (45). Lo mismo ha sucedido con otros opúsculos otrora escandalosos, que ampararon su divulgación en la fama de Montano; entre ellos, el *Del deseado gobierno,* o el *Artificio de los jesuitas modernos en las cortes de los príncipes* (46).

Con todo, la insistencia misma de estas falsas atribuciones dan no poco que sospechar. Hoy se tiende a considerar a Setanti autor de esos *Aphorismos,* como confiesa serlo de la segunda mitad de su libro, que contiene sus quinientas *Centellas de varios conceptos* y sus doscientos *Avisos de amigo.* Por otra parte, gran número de ellos coincide aun literalmente con los traducidos por Baltasar de Alamos y Barrientos, que había sido secretario de Antonio Pérez, en su *Tácito español ilustrado con Aforismos,* publicado también, y el dato es ya por sí sospechoso, aquel mismo año 1614. Esta coincidencia ha hecho pensar o que Setanti plagió a Alamos o que ambos se inspiraron en una fuente anterior. En realidad, la introducción y boga del tacitismo en España es un fenómeno cultural simultáneo con el prestigio de Justo Lipsio, cuya edición de Tácito le había sido publicada por Plantino, y con la gran difusión de su *Politicorum sive civilis doctrinae libri sex,* de 1589, cuya bella traducción castellana por Bernardino de Mendoza, *Los seis libros de las Políticas,* apareció en Madrid en 1604. Si se tiene en cuenta la conocida amistad entre Lipsio y Montano, y que muchos han acusado al Rey Prudente de ser «machiavellior Machiavello», y que el tacitismo solió ser una pantalla para encubrir ideas políticas más extremas, habremos dado en el motivo oculto de aquella adjudicación de los *Aphorismos* a Montano: quizá se aspiró a «colgar directamente a Felipe II el sambenito de maquiavelista,

---

(45) Cfr. Morales Oliver: *op. cit.,* pp. 39-45; F. Murillo Ferrol: *Saavedra Fajardo y la política del barroco,* Madrid, 1957, pp. 159-162; Rekers, p. 231.

(46) Sobre este último, cfr. A. Pérez Goyena: «Arias Montano y los jesuitas», *Revista de Estudios Eclesiásticos,* 1928, y sobre todo, R. Giammanco: «Sull'autenticità del memoriale antigesuitico attribuito a B. A. Montano», en *Archiv. Hist. Soc. Jesu,* 26 (1957), pp. 276-284.

mostrando a su más íntimo consejero como propugnador de aquellas ideas» (47). Hasta ahí llegaría, ya muerto, la fama del sabio extremeño.

Claro que, despejado este escollo preliminar, nada se ha avanzado aún en el conocimiento de las ideas políticas de Montano. Como Rekers muestra, fue consejero político del gobernador de Flandes, de Alba y luego de Requeséns, influido ya por las convicciones de tolerancia religiosa y los ideales irenistas del círculo familista de Amberes; y esta experiencia no pudo menos de dejar en él una huella profunda que se mantiene y evidencia en su continuado epistolario con Plantino, Lipsio, Torrencio y otros. Por eso, quizá Morales Oliver reaccione con exceso al querer entroncar las ideas políticas de Montano «con la dirección señalada en la escuela tomista española del siglo XVI: como Vitoria, Soto, Suárez y demás teólogos, Montano armoniza las doctrinas de Santo Tomás de Aquino con el espíritu del Renacimiento» (48).

Los recientes, extraordinarios estudios de Maravall señalan a nuestro entender un camino interpretativo más mesurado. Según él, hay en toda Europa, desde el segundo cuarto del XVI, una agudización de la conciencia moral, tras haber superado la «doble cara de la conciencia renacentista» de sus primeros decenios, que había polarizado con extrema superficialidad las actitudes tradicionales o teológicas y las maquiavélicas. Es por entonces cuando se descubre la «buena» y la «mala» razón de Estado. Dentro de este nuevo contexto, Maravall no ve «*insuperable dificultad* en que un humanista moralizador de la segunda mitad del XVI, Arias Montano, consejero de Felipe II en Flandes, fuera el autor de los Aphorismos» (49). Pero, de nuevo, es lástima que Maravall no haya aplicado su conocimiento de la época y la materia al estudio de las doctrinas o al menos de la actitud política de Montano, dentro de ese contexto.

Modestamente pensamos que una investigación a fondo de las obras de Montano, especialmente el *De optimo imperio,* de 1583, y el

(47) Murillo Ferrol, *op. cit.*, p. 160. Quien primero estudió el tacitismo español, tras identificarlo como corriente de pensamiento, fue J. A. Maravall en sus obras *Teoría española del Estado en el siglo XVII,* Madrid, 1944, y *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII,* Granada, 1947. En ellas estudia, desde luego, el «verdadero diluvio» de obras de moral pública escritas por políticos, ambiciosos y frailes, hasta hacerse abusivas y tópicas.

(48) *Op. cit.*, p. 47.

(49) En «Maquiavelo y maquiavelismo en España», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CLXIV (1969), p. 187 (subrayado, nuestro), el artículo entero, en páginas 183-218. Nótese que Maravall no afirma la autoría de Montano, sino sólo que, en el nuevo contexto de circunstancias que se han producido, no sería improbable. De hecho, en otro estudio simultáneo, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 238-240 (1969), p. 649, recuerda que, según el trabajo de Rodríguez Moñino sobre «La biblioteca de Montano», en ella figuraba un ejemplar de la primera edición de las obras de Tácito. Podría añadirse que don Bernardino de Mendoza, militar e historiador, tuvo que conocer a Montano en Flandes.

De varia republica, de 1592, de más de 700 páginas cada una, conduciría a conclusiones muy semejantes a las suyas, tan luminosas siempre. En la polémica antimaquiavélica habría que situar a Montano no entre los que rechazan absoluta y totalmente al florentino como si nada bueno hubiera aportado, ni entre los que, como Furió Ceriol, aunque sin poder confesarlo claramente, admiten y asimilan sus doctrinas; sino entre quienes enmascaran ciertas convicciones de política más «moderna» bajo el inatacable recurso a los ejemplos bíblicos o la advocación tacitista, que ofrecía un terreno objetivo, historicista, racional, independiente y humano para la reflexión política. Sus ideas, aunque en la línea general moralizadora del P. Rivadeneira y otros, de buscar en la Escritura la fundamentación autoritativa y ejemplar del código de virtudes morales que deben poseer los príncipes, representarían un paso adelante sobre las de corte estrictamente tradicional (50).

Es verdad que no terció en la polémica, planteada explícitamente poco antes de su muerte; pero su experiencia política activa, su constante familiaridad con los escritos de Lipsio y su comprensión de las sucesivas adaptaciones de éste, muy familistas por cierto, al ambiente protestante de Leyden o al católico de Lovaina e intermitentemente de Amberes, según conveniencias, no pudieron menos de situarle en una opinión política personal no lejana de la de Quevedo o de Saavedra Fajardo; es decir, en un tacitismo relativo. Es verdad también que éste se muestra antitacitista cuando cree ver en tal movimiento un subterfugio de la total falta de escrúpulos de los maquiavelistas; pero ello no le impide utilizar las enseñanzas de Tácito con tal de contrastarlas, como él dice, «con testimonios de las sagradas letras, porque la política que ha pasado por su crisol es plata siete veces purgada y refinada al fuego de la verdad» (51). Una actitud semejante, creemos, es la de Montano. Hay que lamentar, por ello, que no se haya estudiado hasta ahora la más que probable influencia de sus teorías políticas, no siempre explícitas, desde luego, en las *Empresas* de Saavedra o aún más, por serle él mismo más devoto, como hemos visto, y por citar su nombre con frecuencia y

(50) El más célebre es, desde luego, el *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos deste tiempo enseñan*, Madrid, 1595, del jesuita Rivadeneira; pero pronto, como dijimos, se volvieron legión, muy en la línea de los medievales y renacentistas «espejos» o «regimientos de príncipes», que arrancan del tomista *De regimine principum*.

(51) De sus advertencias «Al letor», *Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas*, ed. y notas de V. García de Diego, Madrid, 1942, vol. I, p. 10. Poco antes ha dicho: «... con particular estudio y desvelo he procurado tejer esta tela con los estambres políticos de Cornelio Tácito, por ser gran maestro de príncipes, y quien con más buen juicio penetra los naturales, y describe las costumbres de los palacios y las cortes, y los errores o aciertos del gobierno».

elogio, en la *Política de Dios* de Quevedo (52). En todo caso, es nuestra convicción de que una investigación a fondo de este tema aún inexplorado corroboraría la impresión de que es el familismo, con su acento en el orden moral, la austeridad, la renuncia, la justicia, la caridad, la tolerancia, la prosecución de un tipo de sabiduría esotérica y minoritaria, el principal factor que proporciona el tinte peculiar a las consideraciones montanianas sobre teoría y acción política. Con lo que el familismo habrá dado, una vez más, la clave de su personalidad.

Precisamente por la radical indiferencia de los familistas ante la confesión externa de toda religión y, en consecuencia, por su fácil adaptación programática a los ritos locales de ellas, los que sean, podría antojarse justificada la acusación de maquiavelismo, de hipocresía, de fraude y engaño contra ellos, a la vista de su pensar y proceder. Sin embargo, adoptar ese camino denotaría olvido de los secretos meandros de la historia espiritual de muchos grandes hombres del XVI europeo. Uno de los resultados de la cruel «guerra de los campesinos» fue la publicación en 1527 por Otto Brunfels, antiguo admirador y amigo de Lutero, del primer tratado conocido en que se justifica filosófica y teológicamente el «nicodemismo» o simulación religiosa. Esta ideología, que nuestro Servet conoció pronto en Estrasburgo y practicó luego toda la vida, desarrollada y divulgada rápidamente, mereció pronto la airada respuesta de Calvino (53); pero, a pesar de él, fue cundiendo en los países que se hallaban en situación de confrontación violenta, especialmente entre las minorías ilustradas, y ello tanto en cenáculos protestantes como católicos o indiferentes. Indiferentes, pero profundamente cristianos, como los familistas. El

---

(52) A la verdad, no parece haber sido tocado este tema por estudiosos de uno ni de otro. No consta en el citado libro de Murillo Ferrol, ni tampoco en el de John C. Dowling: *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo*, Murcia, 1957. Tampoco en los de F. Ynduráin: *El pensamiento de Quevedo*, Zaragoza, 1954; James O. Crosby: *The Sources of the Text of Quevedo's «Política de Dios»*, Nueva York, 1959, ni en el más reciente, y muy valioso, a pesar de su engañoso título, de Doris Baum: *Traditionalism in the Works of F. de Quevedo y Villegas*, Chapel Hill, 1970. Aun no habiendo sido un escritor político en sentido estricto, tenemos la impresión de que Arias Montano no queda muy lejano del «circunstancialismo» de Saavedra, expuesto en otro interesantísimo trabajo de Maravall, «Moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad» (notas sobre Saavedra Fajardo), *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 257-258 (1971), pp. 663-669.

(53) El principio básico del nicodemismo, desarrollado en varios opúsculos y libros de Brunfels, es el que intenta demostrar en sus *Pandectarum veteris et novi Testamenti libri XII*, de 1527 (que apareció con una comprometedora dedicatoria a Lefèvre d'Etaples, suprimida en sucesivas ediciones): «Inter incredulos et pertinaces dissimulare possumus et fingere, praesertim si non sit spes: quia Deus ponderat cor.» Tras violentos ataques de otros reformadores, vino el feroz de Calvino en sus *Epistolae due (Calvini Opera*, Brunswig, 1866, vol. V, cols. 233-312), de 1537, y su sarcástico panfleto *Excuse à Messieurs les Nicodèmites*. Sobre todo este importante tema, véase Carlo Ginzburg: *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell' Europa del 500*, Turín, Einaudi, 1970, especialmente pp. 27-48 y 121-124.

«nicodemismo» fue en el XVI algo equivalente al «marranismo» oculto o al criptojudaísmo español del XV, aunque en diverso contexto.

Hoy sabemos que el pastor de Emden, traductor al holandés de las *Cento e dieci divine considerazioni* de nuestro Juan de Valdés, defendía el nicodemismo. Pero resulta que Emden era el baluarte del familismo: «ciudadela de la herejía» llama a la pequeña ciudad Colin Clair, centro de la actividad de Hendrick Niclaes, primer iniciador de la *Familia del amor,* quien residió allí unos veinte años. Tanto él como Hiël fueron acusados muy tempranamente de ser «indifferent for all religions», según un texto inglés de la época mencionado por Ginzburg (54).

Que ésta misma fuera la actitud de Plantino y de Lipsio y ésta su prédica en su abundante epistolario, incluido el cruzado con Arias Montano, no ofrece duda alguna a la vista de los documentos presentados por Rekers. Más discutible sería precisar hasta qué exacto punto admitió y practicó Montano las exigencias de estas convicciones. Pero no puede negarse que tuvo que ser maestro en cautela, lo mismo que aquéllos lo fueron toda la vida. Aquel «solapar con destreza» recomendado graciosamente por Gracián en *El héroe* parece ser anticipado en no escasas sugerencias de las cartas de Montano: cuando indica a Luis Pérez y a Juan Moreto (Moerentorf), el sucesor de Plantino, cómo deben enviarle secretamente los folios de Hiël traducidos por ellos; cuando minimiza las libertades que se tomó en los tratados o el *Apparatus* que acompañan a la *Políglota* para mejor obtener su aprobación romana; y más aún, cuando recomienda al geógrafo Ortelius (Abraham Ortels) discreción total al mencionar la Inquisición, a no ser que tenga algo bueno que decir de ella (55).

En fin, valga como índice de todas esas internas «desvividuras» el siguiente texto, tan revelador de las tormentas por las que había que saber «navegar», escrito en 1582 por el místico sectario y nicodemita Valentín Weigel; un texto que todo familista, Montano incluido, de no tener impedida tanta claridad por su propia actitud cautelosa, bien pudiera haber suscrito:

> Algunos hay, aunque pocos, que comprenden este fraude y engaño [de practicar lo que no sienten] y que, sometidos a este yugo, llevan su cruz con alegría y no intentan iniciar una revuelta, sabe-

(54) *Op. cit.*, 202, según J. N. B. van den Brink: *Juan de Valdés réformateur en Espagne et en Italie,* Ginebra, 1969, p. 98. Sobre Niclaes en Emden, también C. Colin: *Cristóbal Plantino,* Madrid, 1964, p. 69 y ss., y D. Ricart, *op. cit.,* páginas citadas. Ricart da fechas y nombre del editor holandés: 1565, Adriano Gorin, pastor de la iglesia francesa de Emden.

(55) Véase esto en Rekers, *op. cit.,* pp. 122-128, 78-81, 136, con una frase de dicha carta del 3 de enero de 1590: «Además te aconsejo y amonesto que en lo posible te abstengas en adelante de mencionar la Inquisición, a no ser que acaso encuentres tema u ocasión para alabar algo de ese tribunal.»

dores de que eso no mejoraría la situación, sino que la empeoraría... No se nos manda fundar otras sectas. Por eso, y por amor al prójimo, y a Dios, dejan que el hombre exterior confiese y absuelva con la boca y la mano, y preservan su hombre interior... Y de este modo cumplen con paciencia, obediencia y amor la ley de Cristo según el hombre interior y guardan las leyes humanas contra la división social y las nuevas sectas. Saben que el decoro es mejor que el caos, y el orden, mejor que el desorden. Y así se hacen, con Pablo, «todo para todos», sin violar su conciencia ni su fe (56).

Quede, pues, como hipótesis de trabajo, pero que aún precisa de mayor comprobación, la dependencia del familismo respecto a ciertas orientaciones de la actitud espiritual de la baja Edad Media, oficialmente marginadas, su íntima relación con el alumbradismo, el anabaptismo mitigado, el nicodemismo, y su intrínseco parentesco con el inicial tacitismo moderado, con el «estoicismo cristiano» (así lo llamó Quevedo), y luego con el quietismo y el jansenismo.

Un problema ulterior se referiría a la determinación final y a la cualificación de Montano como formalmente heterodoxo o no, desde el restringido y técnico punto de vista del catolicismo, y ello tanto a la vista de sus obras, para las cuales la Inquisición llegó alguna vez a dictar sentencia de prohibición total (57), como por su actitud, que a nosotros nos es conocida y no a aquel tribunal, actitud familista y nicodemita que se trasluce en varias cartas. Es verdad que acaso no pueda decirse hoy que sea heterodoxa ninguna proposición de las dadas por él a la imprenta; pero ¿no es ya en sí formalmente herética la doctrina de la indiferencia familista respecto a toda religión organizada y la consiguiente doctrina de la oportuna adaptación a la que triunfe de hecho en cada lugar? Sígasele, pues, llamando «corifeo de la Contrarreforma», si se quiere, pero ya lo será en un sentido en el que esa frase estará más llena de vacío que de verdad. Preferible será rehuir en lo posible los enojosos juicios sobre ortodoxias ajenas y respetar el santuario de las conciencias, forzadas tantas veces a poner en práctica exteriormente algo que repugna a su sinceridad insobornable. Por esas zozobras íntimas se nos antoja Arias Montano más cercano que por tantos manidos y retóricos elogios. Por encima de todo, pues, incluso por encima de su probable heterodoxia interior,

---

(56) Cit. por S. E. Ozment, *op. cit.*, p. 245. Ese texto paulino, de *I Cor.*, 9, 19 y 22, fue uno de los principales argumentos bíblicos de los nicodemitas teóricos. Por eso puede decir Ginzburg, *op. cit.*, p. 76: «Toccó a Brunfels forzare in senso apertamente nicodemitico la dottrina della libertà cristiana. Grazie alle *Pandecte*, quelle parole di S. Paolo», «omnibus omnia factus sum...», «erano destinate a diventare l'insegna dei teorizzatori della simulazione».

(57) Cfr. Rekers, pp. 97-98; H. Kamen: *La Inquisición española*, Barcelona, 4.ª edic., 1972, p. 105.

debe Montano al familismo su relativo aire de modernidad, su humanísimo sentido de la tolerancia, su renuncia a todo fanatismo, su convicción de que sólo el amor y la fidelidad a la propia conciencia son vías seguras de salvación, y su peculiar medida del proselitismo.

III

Aunque dada la reserva con la que los familistas, por nicodemitas, debían actuar, no pueda hablarse estrictamente de que ejercieran una labor de masiva captación, sí se esforzaban por ir ganando para su actitud adeptos valiosos, seleccionados, bien situados. Aquellos hombres, refugio del humanismo «tras haber intentado despertar todas las mentes a la libre crítica y la libre creencia, bien cubiertos por el pabellón de la ortodoxia romana», eran «una pequeña masonería de sabios soñadores de la unidad», como dice Bataillon (58). De una atenta lectura de la obra de Rekers puede sacarse una no exigua nómina de algunos de sus miembros más distinguidos, así como de sus simpatizantes: Plantino, Becano, Clusio, Masio, Mylio, Postel, Porret, Raphelengio, Lipsio, Coornhert, Ortelio, Luis Pérez, quizá —en algún sentido— Levinio Torrencio, el gran obispo de Amberes e íntimo de Montano, etc. Contactos políticos de éste, logrados a través de los buenos oficios de Plantino, fueron varios españoles relevantes no bien vistos en su patria: Furió Ceriol, Fernando de Sevilla, Pedro Ximenes.

Un sugestivo problema, al que no será fácil hallarle solución definitiva, atañe al eventual familismo del secretario real para los asuntos del Norte, Gabriel de Zayas. No podrá documentarse, al menos hasta ahora, que su amigo desde la niñez, nuestro Montano, le hubiera puesto al corriente de la existencia y la ideología de la secta; pero tampoco negarse de un modo rotundo. Faltan documentos escritos; pero algunos existentes sugieren esa interpretación. En el poema del *Hymni et secula* a él dedicado, que se citó antes, le intima a que abandone sus muchas ocupaciones de Estado, como antes Plantino a él, y vaya a compartir con él la *huida del mundo* en busca de su soledad y a cultivar la poesía:

ergo ut te a teneris amo annis, Saya,
istas desine, desine
nugas, quoque vales ingenio redi
ad dulces citharae modos.

---

(58) En «Philippe Galle et Arias Montano. Matériaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance», en *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, II (1942), p. 154.

Más incisivo resulta, sin embargo, el tono en el que se dirige a él en sus cartas, empleando palabras que recuerdan el de la correspondencia «espiritualista» de Plantino con el propio Montano, de la que quedan tantas y tan espléndidas muestras. Ello hace sospechar una relación no sólo oficial y amistosa, cosa evidente, sino de especial intimidad y aun de «cofradía». He aquí algunos ejemplos:

— Plantino está bueno y tan aficionado a vm como es razón... Otra vez afirmo a vm que en toda mi vida he visto hombre de más habilidad junta con más bondad y más conocimiento de virtud y uso de ella. Cada día hallo en él cosas que me mueven a alabar a Dios, y sobre todo la grande humildad y paciencia increíble que tiene. (Desde Amsterdan, 28-II-1569). Es su primera impresión.

— Suplícole por amor de Dios atienda a esto y a pedir a Dios que nos dé lo que ha de durar y es digno sólo de desear y procurar, y nos haga tener en poco lo que de suyo no es admirable, y que a los que lo desean los desatina y arrastra, y a los que lo alcanzan no da contento ni satisfación. (Desde El Escorial, 9-VI-1577.) Recién llegado al monasterio.

— Suplico a vm consuele sus accidentes con saber que otros tienen causas de sentirlos mayores, y antes tenga ánimo para consolar a sus servidores en sus flaquezas, que no dejarse llevar de las suyas. Esto de arriba sólo sea para con vm: que a otra persona yo jamás lo fiaría sino a quien 'scit compati infirmitatibus fratrum tentatus per omnia'. (Desde El Escorial, 10-X-1579.) (59).

Este último texto, con el mandato de secreto, proporciona una base más para que se deba interpretar la carta entera no en relación con la hipótesis del marranismo de Montano, sino con su familismo, y acaso, como apuntamos, con el de Zayas. Pero es aún más definitivo este otro:

Los consuelos espirituales son dones de Dios, y uno dellos es el de los trabajos y descontentos desta vida, con resolverse el ánimo nuestro a conocer que con ellos enseña el buen maestro a no tener lo de acá en mucho, y desear lo de la otra, que es el fin deste destierro... Mi señor: pues venimos a la tierra, en cualquier parte que nos echaren no digamos «aquella otra nos estaría mejor», porque no lo sabemos, sino el día que estamos en la matrícula de la soldadesca. Si nos mandan ir a emboscada, vamos [vayamos]; si hacer la guarda, hagámosla; si tomar la bandera o la gineta, tomémosla; y profesando nuestra insuficiencia para todo, empleemos nuestro trabajo en lo presente sin mirar a pasado ni a venidero, sino a todo el fin desta milicia, dejando aparte el juicio de

(59) Estas cartas, en *Codoin*, vol. XLI, pp. 147, 347, 408.

> los hombres y procurando sanar el de nuestra conciencia. [Sigue un párrafo en el que le dice a Zayas que no quiere estar en la Corte, con este comentario]: Es pensar que los ríos tornarán contra corriente quien se persuadiere que la Corte no será para mí lo que ha sido siempre, si yo no soy totalmente otro; y si esto fuese, sería entonces mucho menos para Corte. Yo me declararé más algún día a vm: entre tanto le suplico mire por mí al propósito que le he significado. (Desde El Escorial, 9-I-1580) (60).

Por prudencia, hay que refrenarse de arriesgar juicios prematuros sobre la luz que esta hipótesis de un relativo familismo de Zayas podría arrojar sobre determinados temas históricos y sobre ciertos temas de Estado cuyos hilos fueron manejados por su mano. Utilícela así quien quiera.

Claro es, sin embargo, que el proselitismo familista de Montano pudo ejercerse, sobre todo, en El Escorial, donde intermitentemente fue bibliotecario desde 1576 hasta 1590, y en el ambiente intelectual de Sevilla, ciudad en la que de la misma forma discontinua vivió sus años finales. En Sevilla trabó íntima amistad con los dos Francisco Pacheco (el canónigo granadino allí residente y su sobrino, el futuro suegro de Velázquez), el también canónigo Luciano Negrón, el humanista Simón de Tovar, el médico Francisco Sánchez, el notable filósofo, tan poco conocido y desde luego familista, Pedro de Valencia. Todos ellos reciben por su intermedio remesas de libros desde Flandes o desde Salamanca, adonde había llegado Juan Pulman (Poelman) para instalar una sucursal de la Casa de Amberes. Será algunas veces fray Luis de León, unido a él desde la juventud en estrecha amistad, quien se encargue de localizar a Montano para hacerle llegar libros que con destino a él tiene Pulman; otras será Montano quien los reparta (61). El nombre de Herrera, Fernando de Herrera sin duda, aparece con los otros sevillanos citados entre los beneficiados por el empeño cultural de Montano. Siendo así, a través de su amistad con Herrera debió de tratar también con escritores de aquella generación intelectual sevillana: Baltasar del Alcázar, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Gonzalo Argote de Molina, todos amigos, como es bien sabido, de los Pacheco y de Herrera (62). Pero nada consta de su posible familismo.

---

(60) *Ibid.*, pp. 412-413.

(61) Véanse en Colin y Rekers los documentos y detalles pertinentes. Pero séanos permitido mostrar nuestra perplejidad ante esta frase que escribe Oreste Macrí en su valiosísima obra *La poesía de fray Luis de León,* Salamanca, 1970, p. 16: «En Valladolid [fray Luis] denunció a la Inquisición al gran biblicista y amigo Arias Montano por haber sabido que guardaba consigo el herético *Tratado sutilísimo,* de Dom Benedetto, acción de demasiado y oscuro celo.» Frase que contiene varias imprecisiones.

(62) Cfr. la introducción de V. García de Diego a las *Poesías,* de F. de Herrera, Madrid, 1970, 6.ª edic., p. XV, y F. Pacheco: *Libro de los retratos,* passim.

La otra célula montaniana, y de ella sí hay constancia, fue la de los monjes jerónimos de El Escorial. Montano puso a varios de ellos en contacto directo y personal con Plantino, quien les regaló con epístolas «espirituales» de fuerte sabor familista a la vez que les encomiaba la labor magisterial de Montano. Rekers demuestra sobradamente que entre estos discípulos suyos adheridos a la *Familia del amor* hay que contar nada menos que al eximio escritor Fray José de Sigüenza, a Fray Lucas de Alaejos, a Fray Juan de la Puebla, a Fray José Carlos Bartel (Bartelus Valentinus), y a otros. Luego, el montanismo escurialense, en su doble vertiente de hebraísmo y de incipiente familismo, va muriéndose rápidamente durante la primera mitad del XVII, como España. Por inanición.

Esta tesis de Rekers sobre el proselitismo escurialense de Montano acaba de ser rechazada y atacada con cierta violencia (63). Reaccionando con previsible aunque excesiva negatividad ante la idea de un Montano, «rey de los escrituristas», secreta y parcialmente heterodoxo, se trata de desvirtuar los argumentos documentales y de darles una interpretación minimalista. Viene a decirse que Rekers presupondría la heterodoxia de Niclaes, Hiël y Plantino, condicionante de la de Montano; ahora bien, la doctrina familista nos sería demasiado poco conocida para poder tipificarla como heterodoxa. Además, se insiste, Montano no tuvo su residencia *fija* en El Escorial; de modo que no se le pudieron enviar allí los escritos de Hiël, tan venerados por él, y así no pudieron estudiarlos sus discípulos.

Valga como respuesta decir que, si bien nadie niega la cualidad evasiva y simbolista de los escritos familistas, sin embargo, de ellos y de otros documentos se deduce fácilmente la naturaleza herética de su doctrina, al menos en cuanto a su teoría de la indiferencia justificante de los actos externos y a su conciencia de la superioridad del «sabio» respecto a toda forma concreta de religión, sólo humilde ante Dios. Más grave resulta el segundo argumento, denotador de una cierta mala fe a la hora de barajar las fechas. Nadie ignora que Montano no permaneció en El Escorial *continuamente* desde 1576 hasta 1590 (o incluso 92), ni siquiera entre 1583 y 1586, años durante los cuales redacta sus *Elucidationes* con los comentarios al Apocalipsis que copia de Hiël casi íntegramente; más aún, ninguna de las fuentes sobre El Escorial parece aportar una base segura para el cómputo de las fechas exactas de las idas y llegadas de Monta-

(63) En una recensión, acaso la primera en España, de la versión inglesa de la obra de Rekers, debida a Félix Rodríguez Barbero, S. J., en *Burgense* XIV (1973), 575-578; a él y al director de la revista, N. López Martínez, expresamos viva gratitud por habernos hecho conocerla antes de publicarse.

no (64). En todo caso, este procedimiento tan sólo puede conducir a una vía muerta, pues bien sabemos que El Escorial fue su residencia habitual y oficial durante esos años, y ello basta para que allí se le enviaran, como consta, los originales de Hiël traducidos por Luis Pérez y Juan Poelman. Con lo que los frailes sí «estudiaron también los comentarios del profeta flamenco», cosa que niega el padre Félix Rodríguez, bien en sí mismos, bien a través de Montano, lo cual basta para su adoctrinamiento en las tendencias familistas, de lo que también consta. Dicho atacante, además, se contradice abiertamente, pues admite, con Rekers y Sabbe, a quien cita, que «las nueve décimas partes de los escolios que Arias Montano puso al texto (del Apocalipsis) son simplemente traducción de las notas explicativas de Hiël» ¿Qué más queremos? (65).

Benito Arias Montano se afanó hasta el final de su vida en hacer llegar al mayor número posible de estudiosos tanto su *Apparatus* como sus debatidas *Elucidationes* de 1588 con el comentario de Hiël. En una de las cartas inéditas que se conservan en el Archivo del Sacromonte de Granada, de fecha tan tardía como 1596, le anuncia el envío de ambas obras a don Pedro de Castro Quiñones, arzobispo de Granada, con quien estaba teniendo asidua correspondencia por el curioso asunto de los famosos «libros plúmbeos» allí «descubiertos». Lo mismo hace con otros egregios destinatarios (66).

Que a todos estos hechos y documentos se les quiera privar dolosamente de validez y se diga que acaso era «únicamente una puerilidad del genial hebraísta esta cándida admiración por Barrefelt

---

(64) En efecto, las fuentes citadas por F. Rodríguez se reducen a remitir a las sugeridas por Alejo Revilla en su *Catálogo...*, vol. I, p. CVII. Pero éste remite a su vez a otras bien conocidas: Juan de San Jerónimo: *Memorias...*, pp. 184 y 269; el padre Sigüenza: *Tercera parte de la H.ª de S. Gerónimo*, lib. IV, dic. XI; el *Estudio sobre el P. Sigüenza*, de L. Villalba, pp. XLVII-LI y CXVIII-CXXX; el *Catálogo...*, del padre G. Antolín, V, pp. 310-311, siguiendo exclusivamente a éste en el cómputo de las fechas escurialenses de Montano. Nada nuevo parecen aportar para este detalle los estupendos *Documentos para la historia del monasterio...*, de Gregorio de Andrés, vols. VII y VIII, de 1964 y 1965.

(65) Nos referimos a Maurice Sabbe: «Relations entre Arias Montano et Barrefelt Hiël», *Le Compas d'Or*, I (1926), trad. por María Brey Mariño, «Arias Montano y Barrefelt Hiël y la teología ortodoxa», *Rev. del Centro de Estudios Extremeños*, VIII (1934), 63-92. A pesar de todo, hay que reconocer a la astuta crítica del recensor ciertos apuntes de imprecisiones históricas de Rekers: Belarmino no fue cardenal hasta 1599, dice, ni estaba en Roma, sino en Lovaina, durante las discusiones sobre la *Políglota;* el informe sobre el *Apparatus* de Montano a ésta no pudo proceder de ningún Dicasterio oficial romano, sino del celo de algún particular consultado; Montano no inauguró en 1569 (como también piensa Bataillon, *op. cit.*, p. 721) un nuevo tipo de *Indice* más liberal, sino que meramente habría aplicado normas papales de 1564. Detalles accesorios, aunque precisos.

(66) Confróntese artículos citados en nota 19. De ellos, y de otras cartas últimas suyas, aparece evidente que entre otros muchos de sus destinatarios de libros «sospechosos» hay que contar, además del arzobispo, el marqués de los Vélez, el prior de Uclés, Felipe Ruiz, el doctor Molina, el conde de Sástago, el conde de Olivares, etc. Como se dijo, los envíos se efectuaban a través de Juan Pulman o de Diego Núñez Pérez, otro marrano sevillano gran amigo suyo, en cuya casa murió.

Hiël», como F. Rodríguez escribe, puede sonar, a su vez, a puerilidad y a obstinación. Por el contrario, admitidos y no desvirtuados los hechos, amplio margen queda, como él mismo indica, para estudiar hasta qué grado afectó el evidente familismo a la ortodoxia de Montano en su fuero interno, pues no aparece que, dada la cautela nicodemita con que siempre debió proceder, se transparentara aquél en fórmulas malsonantes de sus escritos públicos.

Sin prejuicios, sin embargo. Con el máximo respeto. La actitud crítica que marca, por fin, y ya era hora, los rumbos actuales de la historiografía y de la crítica literaria da como resultado inevitable en gran número de casos una necesaria desmitificación. Pero no hay que temer que nada auténtico se nos vaya con ella, y no lo es la hojarasca de epítetos vacuos ni la retórica triunfalista. Por eso, la comprobación de un talante relativamente heterodoxo en Arias Montano no tiene por qué entrañar, como él sugiere, «deficiencia» alguna. Y menos aún cuando vemos que esa relativa heterodoxia radicaría en una actitud irenista, antifanática, pacifista, tolerante, profundamente religiosa y cristiana, cosmopolita y abierta: es decir, a todas luces superior espiritualmente a la de los dos bandos en pugna por entonces, el ultracatólico de la llamada Contrarreforma y el igualmente extremado del luteranismo cerrado y del fanatismo calvinista. Superior también, por supuesto, a la de los ambientes enclaustrados de aquella España suya y nuestra a la que tuvo que volver, desde la que recordaba con nostalgia los mejores años de su vida, los de su cenáculo de Flandes.

Sirvan, en todo caso, estas ya largas «notas» sobre tres niveles sobrepuestos de interpretación de la personalidad y de la obra de Benito Arias Montano para sugerir algunos temas de investigación aún pendiente, que ojalá estimulen pronto otros desvelos.

ANGEL ALCALA

Brooklyn College
City University of New York
185 West End Avenue
New York, N. Y. 10023 (USA)

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

LA TRAYECTORIA POETICA DE JOAQUIN MARCO

Los poetas que empezaron a publicar alrededor de 1960 —pienso en Jaime Gil de Biedma (1929), Francisco Brines (1932), Rafael Soto Vergés (1936), Carlos Sahagún (1938)...— surgieron cuando la llamada poesía social vivía su último auge. Joaquín Marco, nacido en 1935, crítico literario y profesor, estudioso de la poesía y poeta, participa en la tendencia más irónica y denunciadora de aquella preocupación social, con *Fiesta en la calle* (1961) y *Abrir una ventana a veces no es sencillo* (1965). Pero, como a muchos de sus coétaneos, el posible *impasse* del amaneramiento, la llegada de una nueva «generación», la incorporación editorial de poetas hispanoamericanos y el estudio de otros caminos de la tradición poética española, le llevaron a una puesta en duda, siempre positiva, del fenómeno poético: *Algunos crímenes y otros poemas* (1971) y, ahora, *Aire sin voz* (1974) (1). En las declaraciones que publicó la *Antología de la nueva poesía española* (1968), Marco mostraba ya conocimiento de la evolución: «Nuestra poesía desde 1939 era política por uno u otro lado. Que conste que ello no debe ser considerado forzosamente negativo, pero creo que esta situación tiende a cambiar» (2). En el prólogo de *Algunos crímenes y otros poemas,* habla del cambio de signo que desde su libro anterior ha experimentado la poesía. Poeta «lúcido» —como

---

(1) Su bibliografía completa incluye cuatro libros de poemas: *Fiesta en la calle* (Col. Fe de Vida, 5; Joaquín Horta Ed., Barcelona, 1961), *Abrir una ventana a veces no es sencillo* (Col. El Bardo, 11; Barcelona, 1965); *Algunos crímenes y otros poemas* (Col. Ocnos, 10; Ed. Llibres de Sinera; Barcelona, 1971) y *Aire sin voz* (Col. Ocnos, 41; Barral Ed., Barcelona, 1974). Tres recopilaciones de artículos y crítica literaria: *Sobre literatura catalana i altres assaigs* (Col. Sitges, 2; Ed. Llibres de Sinera; Barcelona, 1968), *Ejercicios literarios* (Ed. Taber; Barcelona, 1969) y *Nueva literatura en España y América* (Ed. Lumen; Barcelona, 1972). Ha publicado una edición escolar de Meléndez Valdés (Bibl. Clás. Ebro; Zaragoza, 1967) y a Juan Bautista Arriaza (Col. Ocnos, serie «Clásicos», 2; Ed. Llibres de Sinera; Barcelona, 1970). Es autor, asimismo, de tres antologías: *Poesia popular política del segle XIX* (Col. Antología Catalana, 28; Ed. 62; Barcelona, 1967), *Antología de la poesía catalana del segle d'or* (Salvat, Ed.; Barcelona, 1970) y *Antología de la poesía romántica española* (Bibl. General Salvat; Salvat, Ed.-Alianza Ed., 1972).

(2) José Batlló: *Antología de la nueva poesía española,* Col. El Bardo, serie especial, 2, Ed. Ciencia Nueva; Madrid, 1968; p. 351.

lo califica Emilio Miró— y crítico atento, tal cambio se pone de relieve no sólo en la escritura, sino, incluso, en la «ironización» de sus distintas escrituras. Los ciento veinte poemas de Marco ofrecen muy distintos planteamientos formales, temáticos y aun de actitud, especialmente los casi sesenta de su inquieta, positiva y polimorfa «segunda etapa».

«FIESTA EN LA CALLE»

Fiesta en la calle y *Abrir una ventana a veces no es sencillo,* para José Albi (3), parten de una postura política. Creo, en cambio, que el eje de ambos libros es más complejo: el primero está fundamentado en una lucha (y de ahí el tono combativo y los cambios anímicos, desde la alegría al sarcasmo) entre lo que el poeta desea negar: mentira, guerra, silencio obligado, y lo que afirma: verdad, justicia, solidaridad, libertad. La primera parte del poemario (para Joaquín Marco la unidad poética no es el libro, sino el poema) comprende casi la mitad de las composiciones y lleva por título «Carta a la juventud». Hay un cierto idealismo ideológico, la ironía no es todavía lo eficaz que llegará a ser, y algunos versos (como aquellos que pretenden partir de lo típico para generalizar la crítica: los dedicados a Higinio López y a María) pecan de alguna ingenuidad. El autor, en poemas lineales o concéntricos, de retórica elemental (repeticiones; comparaciones, algunas muy expresivas), busca, llama al lector: la primera del plural y la segunda del singular son las personas verbales más características; el imperativo, el tiempo verbal idóneo; aparecen vocativos, y el cultivo de la canción o de un neopopularismo de fuente medieval, quizá también blasdeoteriana («Dicen que puede morir...»), responde a la misma voluntad popularista. Antonio Machado, en la exposición sentimental y en el uso de cierto vocabulario; Miguel Hernández, en las ideas y por su valor de modelo, el ritmo corto, sincopado, y el tono de Blas de Otero, el ritmo de Nicolás Guillén (en «Alegría»); César Vallejo, cuya influencia irá creciendo a lo largo de los cuatro libros, y Alberti, como poeta en la calle, cobijan los primeros pasos del poeta.

Pero en *Fiesta en la calle* se encuentra ya el amor erótico como defensa («Poso de la noche»), el recuerdo a los «tiempos difíciles y oscuros» de la guerra que explican el constante miedo al exterior de

(3) José Albi: *Anuario de la poesía española (1964-1965).* Valencia, 1967; p. 89.

su poesía, la extraña sensación de estar defendiéndose cuando ataca la sociedad o las actitudes románticas:

Vivimos vomitados por un triste pasado
y únicamente luego
podremos subsistir (4).

Casi roza lo sarcástico cuando considera la posible integración social, el posible abandono de su ideario («Pero cada uno lleva...»). Y un verso —«Como llamar a una puerta cerrada y sin respuesta» (página 39)— da noticia del debate interior entre el yo a oscuras y la lucidez ética, cívica, que se entablará en la segunda entrega; incluso, parece anunciar su título.

«ABRIR UNA VENTANA A VECES NO ES SENCILLO»

Abrir una ventana a veces no es sencillo, que se quiere libro centrado en el hombre —«nada tan superior y tan interesante» como él, según nos recuerda la cita inicial de Núñez de Arce—, termina con un envío confesional:

Si logras adivinar lo que hay en mi pecho
—lo que ciertamente dudo— habrás comprendido ya

por qué estos poemas avanzan y retroceden,
dicen y callan, apenas viven (p. 31).

Decir y callar..., ¿por qué «dicen y callan» los versos de este segundo libro de Joaquín Marco? Quizá, y como primera razón, porque permanece el miedo, el recuerdo de la guerra: «los niños de entonces, / aun hoy, no somos buenos» (p. 15), escribe patéticamente. («Quisiera ser un niño / y ser el niño tonto de mi clase / por no saber nada», había escrito en *Fiesta en la calle,* p .59.) La guerra no es sólo una experiencia infantil y personal: «Recuerdo», «Viejos soldados», poseen el acierto de la alusión indirecta a la amarga vivencia colectiva; también «Oda al viento del invierno», que se publica más tarde, en *Algunos crímenes y otros poemas.* Los versos «dicen» que ha de lucharse contra la injusticia y a veces emplean el sarcasmo: «Cuando anochece» figura entre los mejores poemas que la tendencia más irónica y denunciadora de la poesía social (José Agustín Goytisolo, Gil de Biedma, Angel González...) ha dado. Los versos «callan» púdicamente la ternura por los paisajes sórdidos del

(4) J. Marco: *Fiesta en la calle,* p. 15. A partir de esta cita, indicamos entre paréntesis, sin nota, la página de la que proceden los versos transcritos; cuando puede haber confusión, señalamos el libro a que pertenecen.

«Viejo barrio» (el Barrio Chino), por las parejas que —en un acto de legítima defensa— transgreden la moral convencional en cualquier esquina. Como la guerra, el amor interesa cuando toma cuerpo y se concreta, tanto si se trata de una crónica narrativa como de una confesión personal. El amor es «pequeño consuelo / a tanta diaria fatiga» (p. 27).

La poesía a un tiempo «sola y escondida, / clandestina y social» (página 30), de Joaquín Marco, alcanzaba, en aquel contexto de 1965, una altura notable. Había en *Abrir una ventana a veces no es sencillo* un prosaísmo deliberado: el uso del pareado asonante supone asumir el riesgo de lo prosaico, riesgo que no supera «Costa Brava», por ejemplo; tampoco aportaba mayor novedad el empleo del endecasílabo o del alejandrino, ni el de la asonancia. Pero con respecto a *Fiesta en la calle*, el progreso formal era evidente, incluso respaldado por la relativización de las ideas y los temas: el vocabulario no mezclaba la concreción de los socialrealistas y el lenguaje abstracto y sentimental de los románticos, como ocurría a veces en el primer libro (en el segundo, sólo ciertos cultismos —«pugnaba», «ponientes», etc.— disuenan en contadas ocasiones dentro del nivel léxico general); la adjetivación ganaba en riqueza; aparecía, con buena mano, el verso narrativo, que posibilita la crónica de tan excelentes poemas como «Viejo barrio» y «Confesión», y el ambiente, con ritmo lento y actitud melancólica, de paisajes sórdidos, pobres, neorrealistas. La menor inmediatez, consecuencia de la supresión de las formas imprecatorias, el uso corrosivo del sarcasmo, una mayor complejidad estructural (el doble plano, la aparición de elementos paralingüísticos, la mezcla de distintos ángulos en la misma poesía, etc.), reflejan la madurez y sientan las bases del tercer libro. El escepticismo que va invadiendo la poesía de Joaquín Marco tiene adecuada traducción formal en «Primavera contigo», «Confesión» y «Envío», donde el poema es poema y, mediante comentarios entre guiones o paréntesis, crítica del poema:

(Pero todo va y viene —dejadme hacer la frase—
y el hoy es el comienzo del mañana) (p. 14).

O dando pie al título del poema:

(esto lleva el camino de convertirse en un poema
romántico o en una confesión) (p. 20).

Dicha crítica del poema implica un planteamiento intelectual, patente en las reflexiones teóricas acerca de la creación poética (5). *Algunos crímenes y otros poemas* empieza y termina con poemas relativos al tema, poemas que, en el caso de Marco, denotan también la incidencia de su labor de crítico en su otra tarea creadora. Si en las respuestas al cuestionario de la *Antología de la nueva poesía española* indicaba que «la historia de la poesía es tan antigua y tan rica que parece difícil decir algo nuevo, bello y verdadero» (6), ahora afirma: «Casi todos los poemas están ya escritos» (p. 73). Casi inaccesible, la poesía quizá sea silencio (una de las palabras clave del primer libro y de toda su poesía) o papel en blanco. La búsqueda de la palabra nueva, bella y verdadera ha de comportar nuevos caminos, nuevas formas y su puesta en duda: la asonancia de la canción y el largo verso narrativo, el geométrico caligrama y la prosa; la enumeración controlada y el vocabulario realista, pero también su burla; la incorporación de referencias literarias; el doble tema y el doble tiempo en una misma composición, «Voy a escribir»; etc. El lector queda a veces confundido ante un desfile tan diverso, ante una vacilación o enriquecimiento formales tan amplios. (Cabe recordar que *Algunos crímenes y otros poemas*, continuación y ruptura de la etapa anterior, recoge poemas escritos entre 1957 y 1970.)

El fantasma de la guerra no aparece más que en la «Oda al viento del invierno», pero persiste la crítica política en «Universidad» y en el poema a Che Guevara, y la ironía sobre las costumbres de la alta sociedad: «Era una muchacha maravillosa.» «Hay en Joaquín Marco —como escribe Emilio Miró (7)— esa capacidad de distancia, de inteligente ironía, que potencian la demolición de tantas ficciones de nuestro tiempo, de la mentira, la podredumbre, el hacer agua de toda una civilización.» Sin embargo, una desolada tristeza va conquistando los versos de Marco, minando aquellos que fueron dictados por el consuelo amoroso:

Confundimos amor y viento. Desolación y asco (p. 77).

Lo erótico —una de las aportaciones de la generación del cincuenta a la poesía española contemporánea— da sentido a los aman-

---

(5) El tema teórico de la poesía revela una actitud intelectual. A este respecto sería interesante analizar el intelectualismo temático (y también formal) de Gustavo Adolfo Bécquer.

(6) José Batlló, *op. cit.*, p. 351.

(7) Emilio Miró: «Poesía: Joaquín Marco, Jenaro Taléns, Jacinto-Luis Guereña», en *Insula*, 307 (junio 1972), Madrid; p. 6. (El mayor elogio recibido por *Algunos crímenes y otros poemas* se debe a Víctor Pozanco Villalba, en *Artesa*, 18 marzo 1973, Burgos.)

tes, más acá de la niebla, el jardín y el pobre cuarto. «Se amaban», que Caro Romero incluye acertadamente en su *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo* (8), representa una de las últimas afirmaciones, uno de los últimos actos de defensa de la obra poética de Marco. Luego, el libro cuenta sórdidas crónicas de crímenes o suicidios pasionales, con total novedad y gracias a una asimilada influencia de los romances de ciego (véase «Spanish love»), los folletines, la novela policíaca o el cine de terror. «Herakleion 14», un buen poema, nos adentra en el paisaje lunar y casi onírico que servirá para pintar la nada en *Aire sin voz.*

«AIRE SIN VOZ»

De nuevo, pero cada vez estrechando más el cerco de la problematicidad de la poesía (no tanto de su utilidad como de su existencia), *Aire sin voz* explica la razón de ser y de no-ser de la poesía de Marco:

> *Criaturas que nacen golpeando las sienes,*
> *mis versos quieren retornar al silencio,*
> *quieren morir en la palabra misma.* (p. 9).

Para cerrar el libro con un «tiempo cero», en el que el poema «corre herido de muerte (Botticelli) entre los alaridos de la luz» (página 115). No es ya, por tanto, un no-ser por causas políticas, sino existenciales. Sintomáticamente, desaparece la crítica cívica, a una sociedad determinada (sólo en el primer libro se defendía positivamente a las clases bajas, al campesino, por ejemplo), y se tambalea el consuelo, el viejo consuelo del amor sexual: he ahí la estrofa final de «Tú me hieres, me condenas», porque apenas puede edificarse el amor frente al enorme hueco en que la vida se ha convertido. Tampoco el paisaje de la «ciudad bilingüe y traicionera» enmarca las melancólicas e indefensas parejas besándose en las esquinas:

> *Hoy he visto en mi acera,*
> *sonriendo, la paloma muerta...* (p. 99).

No, no es sencillo abrir una ventana: el paisaje (jardín, ciudad, estación) puede volverse apocalíptico, retratar la nada. El paso no

---

(8) Joaquín Caro Romero: *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, Ed. Ruedo Ibérico; París, 1973. Selecciona dos poemas de J. Marco: «Confesión» (de *Abrir una ventana a veces no es sencillo*) y «Se amaban».

los días («Amor y juventud huyen a un tiempo», según sentenciaba en el tercer libro, p. 25) lo corroe, lo borra, lo pudre todo:

Avanzamos sin marcialidad hacia la fosa común (p. 91).

El tiempo anula «hasta el llanto de aquel niño demacrado / pidiendo sólo un resto de belleza» (p. 111). La derrota del hombre ante el tiempo, el invencible acercamiento de la nada..., una cierta afinidad ideológica une estos versos de Joaquín Marco y los de *Aún no*, de Francisco Brines.

Una brecha separa el entorno y el yo, las cosas diarias —convertidas en incomprensible, extraña visión— y el problema más hondo: ¿cómo ser libre?, ¿cómo ser feliz?, ¿cómo unir el último verso de «Le llaman por teléfono» con la realidad devenida absurda?

Sólo, perdidos tiempo y realidad, una consecuencia lógica puede desgranarse de algo tan ilógico: la presencia de la muerte. Aunque *Aire sin voz* incorpora sensaciones y relaciones de difícil delimitación, la muerte es expresada con la fuerza de lo físico; del mismo modo que, otrora, lo fuera el amor. Muerte, que puede llegar a ser, por la dureza exterior, «bendecida y tranquila», y que da lugar a uno de los más importantes poemas del libro y de la obra de Joaquín Marco: «En el Monte de los Judíos» (traducción de la inmediata posguerra del topónimo catalán «Montjuïc», que designa el monte periférico de Barcelona en el cual se halla uno de los más grandes cementerios de la ciudad).

«En el Monte de los Judíos» no sólo destaca por su extensión o por su importancia temática en el libro, sino, y muy especialmente, por ser uno de los ejemplos más logrados del «postumismo» (al lado de los *Poemas póstumos* de Gil de Biedma) y por mostrar que la voluntaria complejidad técnica puede contribuir a una mayor hondura significativa. Casi todo el poema se distribuye en dos columnas, recogidas en el verso final, que permiten una lectura al modo usual (de izquierda a derecha) o la división en dos del verso y, por tanto, una lectura vertical de cualquiera de las columnas. Copiar algunos versos lo aclarará:

No, no importa	*que arrebates la tierra húmeda*
que levantes las piedras	*que penetren tus brazos*
Fue ayer día de la tragedia	*cuando el ruiseñor muere*
y las hojas, otoño, de eucaliptos	*se detienen al aire*
Mirador de la mar	*muerta mía mañana* (p. 47).

Tras estos versos se encuentran el surrealismo y escritores hispanoamericanos como Octavio Paz y Cortázar. Sin embargo, «En el

Monte de los Judíos» es —lo repetimos— el máximo logro creador, o uno de los máximos, de Joaquín Marco, por la habilidad y la intensificación polisémica de la estructura.

No es, naturalmente, un caso aislado en *Aire sin voz.* De hecho, «En el Monte de los Judíos» exige ciertas novedades en el quehacer de Marco que pueden verse en las composiciones que lo acompañan: la utilización en función semántica y rítmica de los espacios en blanco; el citado, en *Algunos crímenes y otros poemas,* empleo de elementos paralingüísticos; o, de una manera menos directa, el poema abierto, la invitación y posibilidad de una lectura superficial y otra profunda («Arbol»), la libérrima combinación de verso y prosa («Aire sin voz»)... Interdependiente de esta madurez expresiva, el contenido se ve favorecido por la aceptación de sensaciones (en conexión con la tristeza, la congoja y la desolación) y de relaciones conceptualmente surrealistas (9) en el verso narrativo; también, por el aprovechamiento de tópicos literarios, de frases «poéticas» fosilizadas, y por la ruptura del nivel de lenguaje (en «Los mismos interrogantes» y en «Hoy ha venido la amistad en sombra»):

Y en la flor del mañana el cierzo soplará como un cabrón, mañana (p. 107)

Tal ruptura, indicativa de relativismo ideológico y estilístico, puede traducir lingüísticamente la ironía:

o volver a la noria por el dulce membrillo del sobaco
de la Pálida (p. 71).

El trayecto recorrido entre *Fiesta en la calle* y *Aire sin voz* es mucho. Pero, a pesar de todo, continúa como una obsesión —que los adjetivos y los sustantivos de ruina o de tristeza no hacen sino intensificar— la violencia exterior que resquebraja los más firmes ideales éticos y los instantes eróticos más íntimos. En el camino, parece Joaquín Marco haber perdido la fe inicial, incluso aquellos versos que decían su amor o su protesta, para encararse —la violencia de la guerra convertida en la del vivir— con esa nada que asoma y entra por la ventana, afortunadamente aún sin cerrar.—*JOSE MARIA SALA (Paseo Valldoreix, 83. Valldoreix. BARCELONA).*

(9) El interés de Marco por el surrealismo se patentiza también en la publicación, simultáneamente a la redacción de los poemas de *Aire sin voz,* de varios artículos sobre el tema en *Insula, Tele-Exprés,* etc.

CAMBIO DE PIEL, UNA DELICADA INTERVENCION DE CIRUGIA ETICA

En un momento determinado de la novela, dos personajes mantienen el siguiente diálogo:

> —Repite. Ligeia. Dime de qué se trataba.
> —Un hombre y una mujer se aman.
> —Sí, en apariencia eso era todo, pero era más. Di. Repite.
> —Y a través del amor llegan a un nuevo conocimiento.
> —Más, más, di más, por favor...
> —Hay un milagro de la carne que es necesario aprisionar. Todos lo han sentido. Todos lo han dejado escapar. Pero esta pareja no. Ellos son la pareja que supo mantener o encerrar o como gustes ese milagro. *Your dirty mother fucker.*
> —¿Y entonces?
> —Entonces se dan cuenta de que no pueden comunicar su secreto. Pero tratan de hacerlo. La tentación es grande; se disfraza de generosidad. Dan a conocer su secreto a los demás. El secreto se esfuma, deja de serlo; es incomprendido. Ellos quedan desnudos, entristecidos para siempre. Abrieron la caja de Pandora.

Se trata de un diálogo (y he querido transcribirlo completo por esa razón) que resume muy bien la intención primera de esta obra monumental de uno de los más singulares narradores de la literatura en castellano de nuestros días (1). El narrador es Carlos Fuentes (México, 1928), y la novela, *Cambio de piel,* cuyo título, además de hacer referencia a una frase pronunciada en la misma novela, nos pone sobre la pista del propósito ambicioso del escritor, que lleva a feliz término después de quinientas prietas páginas de discurrir esencialmente novelesco. En ellas, Carlos Fuentes desarrolla meticulosamente, con singular derroche de recursos, una penosa, difícil y pulcra intervención de *cirugía ética* que desembocará en el análisis preciso y contundente de un comportamiento colectivo, partiendo de las acciones, del propio comportamiento y de la constante exigencia de mutuo reconocimiento de estos personajes que se debaten en el agobiante y obsesivo marco de su historia. Octavio Paz ha escrito que cada una de las novelas de Carlos Fuentes «presenta como un jeroglífico; al mismo tiempo, la acción invisible que las anima es

(1) «Lo que me importa repetir es que cometemos un grave error hablando de novela mexicana, argentina, chilena, española, porque al hacerlo sacrificamos una visión de conjunto de la verdadera tradición —la que parte de las transformaciones de nuestro instrumento común, la lengua castellana— y nos metemos en la camisa de fuerza del compartimento estanco» (Declaraciones a J. M. Ullán, en «Carlos Fuentes, Salto mortal hacia mañana», *Insula* núm. 245, Madrid).

una *apasionada, tenaz tentativa por descifrar* ese jeroglífico» (2). Hay, pues, siguiendo a Octavio Paz, una premeditada intención de plantear la novela como una investigación, pero como una investigación que no tiene un punto final fijo, sino que es —al propio tiempo— una aventura, una disyuntiva: la pérdida o el reencuentro. Por ello serán características indispensables la tenacidad y la pasión. Y sucede que al comienzo de la lectura solemos experimentar una sensación de despiste, de estar perdidos en medio de la abundancia e insistencia heterogénea de pistas posibles; pero a medida que avanzamos, a medida que penetramos en el laberinto, vamos descubriendo cómo la investigación moral (individual y colectiva) de *Cambio de piel* va haciéndose cada vez más precisa y más clara, y no por mor de una equilibrada posición racional, sino, y precisamente, por lo que es, creo, la virtud más señalada de esta novela: el manejo inteligente de las claves pasionales de los personajes. El narrador incide en las acciones individuales y colectivas, pero, al propio tiempo, aborda la historia como elemento totalizador en el que esas acciones no sólo se instalan anecdóticamente, sino a través del cual esos mismos comportamientos adquieren sentido y se convierten de materia novelable en sujeto novelesco («... y dijo que él había venido a buscar ese gesto de las estelas, porque eran la evidencia de una manera de actuar, la única evidencia visible que quedaba»). Este es, pues, el punto de partida. Lo que sucede de aquí en adelante es que el autor manipulará de modo sorprendente estos elementos originarios, elementales y mínimos, y construye con ellos, y sobre ellos, el impresionante relato que nos ocupa (3).

Cambio de piel se construye dentro de un triángulo de fuerzas cuyos vértices podemos identificar con los *personajes*, el *ámbito* y el *Narrador* (así, con mayúscula, como aparece en el libro), este último de capital importancia dentro de la peculiar estructura de la novela. De ellos tres depende no sólo la personalidad u originalidad de la obra, sino también la sólida unidad que la mantiene y le da contextura. Ya he señalado que lo que pretende Carlos Fuentes es una delicada intervención de *cirugía ética* sobre una determinada actitud vital, sobre el determinado comportamiento de unos personajes, que no se limita al tiempo que dura la anécdota, sino que adquiere una dimensión más amplia y más profunda. Su constante presión indagadora sobre las vidas de unos seres y sobre la historia de la que son producto se reflejará en el progresivo conocimiento y esclarecimiento de la

---

(2) Octavio Paz: *Corriente alterna*, Ed. Siglo XXI, México, 1968 (2.ª ed.). Lo destacado es mío.

(3) Carlos Fuentes: *Cambio de piel*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974, 503 pp.

degradación de esos mismos personajes dentro de un contexto socio-histórico psicológico (por usar su terminología), también degradado. El Narrador, por tanto, adoptará una posición muy peculiar, que más adelante trataremos de determinar, mientras que el conjunto se aferra a un estatismo desesperante, del que surgen como último recurso, como pirueta desesperada, las voces de los seres —que han delegado en el propio Narrador—, su palabra constante y desbordada, con la que pretenden identificarse, o con la que el Narrador tratará de determinar su identidad (la de ellos) perdida u olvidada. «Diría que en la novela —declara el propio autor— se circunscribe una arena en la que luchan las relaciones susceptibles de racionalizarse: la verdad socio-histórico-psicológica y la relación que la verdad narrativa extralógica quisiera imponer» (4). Relaciones y tensiones que, a lo largo de toda la agobiante pintura de una decadencia (y esto es la novela), a lo largo —diríamos— de esta irreversible pérdida, se irán patentizando significativa y funcionalmente por medio del discurso narrativo en un contacto directo, inmediato, abundante y sensorial con las cosas, en un abigarrado mundo de relaciones e interdependencias, frustradas o imposibles, que dan a la escritura de Fuentes un tono barroco (dicho sea desposeyendo al término de toda connotación academicista y de manual), como ha apuntado también Octavio Paz: «una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo de Paradiso (...), si es que el término barroco conviene a dos escritores modernos. Pero el vértigo que nos producen las construcciones del gran poeta cubano es el de la fijeza: su mundo verbal es el de la estalactita; en cambio, la realidad de Fuentes está en movimiento y en continuo estallido» (5). Ese mundo abigarrado y pleno de fuerza y pujanza, incluso de potencial descomposición, que se dibuja en la obra de Carlos Fuentes es el que podemos identificar sin gran esfuerzo con el barroquismo característico de toda la literatura en castellano de América Latina. No se trata de una vacua palabrería ni de una pirueta verbalista o literaturizada, sino que es una aglomeración verbal espontánea, inevitable, que va tomando cuerpo y entidad a medida que se entrelazan y complican las relaciones y las referencias, el drama de la identidad de un pueblo y de unas gentes, ocultos bajo el manto despersonalizador del colonialismo político, cultural y sobre todo expresivo. Por eso alude Paz a un barroquismo en movimiento, y precisa: «en continuo estallido» (estallido potencial también), porque de alguna forma, a pesar de la enervante situación de estatismo que el ir y venir de las criaturas de la novela

(4) *Vid.* nota 1.
(5) Octavio Paz: *Corriente alterna.*

de Carlos Fuentes nos transmite, observamos cómo en esa situación late potencialmente una fuerza, una inquietud, una primaria tensión pasional que determina sus conductas en un específico sentido, y que no es obstáculo para que se entreguen total y despreocupadamente a la disección que el escritor perpetra sobre ellos y sobre sus conciencias. Los personajes están encerrados, sí; están encerrados en un espacio físico, geográfico, pero están mucho más imposibilitados dentro de ese mínimo espacio que son sus conciencias. No saben si culpables, no saben si inocentes. Y de eso se trata: de descubrir la verdadera razón apasionada (valga la paradoja) de su vivir y de su morir a la sombra de la Historia, de la pirámide de Cholula, que, en el momento de iniciarse la novela, los acoge o hacia la cual se encaminan, y en la cual, en un determinado momento acaban por disgregarse totalmente. Su encierro, su pudor moral, su hermetismo son sólo maneras de acceder tímidamente, pero siempre con rabiosa pasión, al reencuentro de sí mismos, a la recuperación de su tiempo y del tiempo que los condiciona, de los nexos vitales y culturales que son convocados en el preciso tiempo de la narración:

> —Y un lugar. Hay que estar en un lugar, cualquier lugar, aunque lo inventemos, para poder empezar de vuelta, para renacer.
>
> —Un sitio, dragona; un lugar donde resistir. ¡Jalisco, que no se raja! ¡Veracruz, que sólo es bello!

Los cuatro seres que son convocados por el Narrador, esas dos parejas a las que se pretende desnudar moralmente, insisten en recomponer una historia o un trayecto, como dice el propio autor: «una circunvalación en la que el paso histórico de la cacería medieval de las brujas a la cacería moderna de los judíos, o el paso físico del ágora de Delos a un cuarto de baño de hotel, quisiera decir que el uno vale el otro, en el sentido de contaminarse, de reactivarse, y con la esperanza de que esa reactivación sea una subversión» (6). Porque una vez subvertido el orden, cuando el escritor puede traspasar el límite y observarlo todo desde el ángulo de los propios sujetos de la narración es cuando la obra adquiere su pleno sentido revulsivo, su carácter de ajuste de cuentas «de lo que el hombre le debe al mundo, a la historia que hace y padece el hombre (...) y de lo que el hombre se debe a sí mismo, al yo que el mundo, a su vez, hace y padece...», por decirlo con palabras del propio Fuentes (7). Y este deseo se inscribe en una trayectoria circular, inútil, que conducirá a

(6) *Vid.* nota 1.
(7) Idem, íd.

los personajes hasta la desintegración final y a la trágica solicitud para mantener vivo el recuerdo con que culmina la novela:

> Pero el perro amarillo y babeante de Cholula va a terminar su merienda, va a hacer trizas esas vendas sucias que aún lo atan, y luego, dragona, y luego...
>
> Sé que su apetito no está satisfecho.
>
> Adiós, dragona. Y no olvides a tu cuate.

Justamente esta relación hermética, tensa; esta reaparición del *infierno* sartriano, que une —y separa— a los personajes de forma intermitente y contradictoria, que tan perfectamente acordada con el espacio físico se encuentra y que se inscribe automáticamente en un espacio histórico, da unas dimensiones insólitas a la novela, puesto que lo que se propone su autor es un ajuste de cuentas a toda la historia contemporánea, a los mitos de nuestra cultura occidental y al drama del hombre, en busca siempre de una libertad imposible y en lucha tenaz con el sentimiento de vacío, de frustración o insolidaridad; esta relación hermética, decía, prefigura también una específica forma de utilización del tiempo y una particular tipificación del espacio en el que tales acciones se han venido consumando.

El tiempo, los tiempos, se funden y confunden en uno: el momento en que el relato se desenvuelve. *Cambio de piel* muestra una minuciosa ordenación de los diferentes niveles, que nos hacen ver simultáneamente, pero sin desviarse un punto de su situación precisa, dos canales temporales en dos direcciones diferentes, confluyentes en el tiempo del relato, que funciona como catalizador y como punto de partida para esa búsqueda o investigación sobre la identidad, para ese retrotraerse en el tiempo y en las relaciones entre los personajes, que va a originar el discurso narrativo. Fuentes, como también ha observado Octavio Paz, suprime «el antes y el después, la historia como tiempo lineal» (8). Y nos encontramos, por lo tanto, en una difícil trama, una difícil y complicada red de relaciones, confluencias y disyunciones, tan intrincada como la que podríamos adivinar en el friso maya bajo el que se congregan los personajes, y que sólo empezaremos a vislumbrar si somos capaces de abandonarnos a la paciente tarea de seguir todos y cada uno de los rasgos y sus prolongaciones sucesivas, superpuestas o alternativas. Entonces podríamos conocer la realidad que nos convoca. Sólo tras la máscara descubriremos la transparencia, sólo con un *cambio de piel* se hará visible la imposibilidad del destino tras el que se ha corrido tenaz y apasionadamente.

(8) *Vid.* nota 2.

Identidad y tiempo serán, pues, los elementos que caracterizan y sostienen la reflexión de los personajes, su constante búsqueda, si no se interfiriera la presencia del Narrador y su peculiar manera de enfrentar la cuestión. El Narrador se constituye en un elemento crucial en el que se resumirán todos los niveles del relato, donde todos los elementos, potencialmente disgregadores, adquieren una sólida y básica unidad. Y por eso mismo, por esa confusión de tiempos, por esa pérdida de la linealidad en favor de la rotación circular y concéntrica, que es la estructura de *Cambio de piel*, observamos que las obsesiones de los personajes (no puedo dejar de pensar en que nos hallamos en un mundo sustantivamente pasional, sin lo cual no se podría entender de modo pleno la novela de Carlos Fuentes ni tampoco la constante presencia de lo erótico en el discurrir de la Historia) (9) se pierden y recuperan alternativamente, se esconden tras los rincones de este endemoniado jeroglífico que se está tramando ante nosotros, lectores, y que ante nosotros también empieza a resolverse cuando el Narrador, en la última parte de su laboriosa operación, «es conducido Fatalmente al Lugar» desde el que puede operar ese *cambio de piel* que tan cuidadosa como implacablemente ha ido preparando en las primeras tres cuartas partes de la novela. Obsesiones que se pierden y recuperan, pero que nunca serán las mismas, sino que presentarán una sistemática diferencia: la que ha operado sobre ellas el tiempo, no sólo el tiempo que se analiza y cuestiona, sino el tiempo circular de la narración.

Hablaba líneas más arriba de la importancia del espacio, del ámbito y de su influencia decisiva en la conformación de la novela. Merecería la pena detenerse un poco en esta idea, que creo es indispensable. Preguntado sobre las razones de su exilio en París, Fuentes contestó (10) que lo consideraba necesario, porque en México «acabas padeciendo una especie de melancolía de la atemporalidad; el tiempo no nos exige nada; gesticulamos para llenarlo; la gesticulación de un suicidio. Es aterrador. Esa sospecha de no existir, que se supera mediante la agresión, la solemnidad o el relajo. La desconfianza hacia el otro, el extraño; jorobar o ser jorobados; liquidar de entrada el diálogo con el albur, con el chiste, con la agresión... Te asfixias, mano; te asfixias detrás de las caretas». La razón es, me parece,

---

(9) «El cuerpo ocupa un lugar central en el universo de Fuentes. El frío, el calor, la sed, la urgencia sexual, la fatiga, las sensaciones más inmediatas y directas, y las más refinadas y complejas: las combinaciones del deseo y la imaginación, los desvaríos y las alucinaciones de los sentidos, sus errores y sus adivinaciones. La pasión erótica es cardinal y, por tanto, lo es también la imaginación, su doble implacable» (Octavio Paz: *Corriente alterna).*

(10) *Vid.* nota 4.

contundente. La necesidad de una perspectiva crítica se impone si —como sucede en Carlos Fuentes— el interés se centra en México como espacio novelable inmediato. De México interesa a Fuentes la posibilidad de explotar lo ilógico, lo apasionado; México es, por lo mismo, el punto de partida y el punto de llegada de su meditación. No hemos de pensar esta actitud (y la afirmación transcrita al comienzo sobre el sentido de la novela apoya lo que decimos) como una tendencia al chauvinismo. No. Se trata de un abordaje crítico a la realidad y a la identidad mexicanas. Lo mismo que el trabajo sobre la expresión y la utilización de determinados recursos verbales del novelista Carlos Fuentes, que se disponen para ejercer una crítica del lenguaje, de la expresión de un pueblo que no ha conseguido aún su identificación y su personalidad lingüísticas, al margen de ciertos tics o fórmulas, que son, en puridad, reacciones inconscientes de los quistes coloniales.

México es el fondo, y la base, en *Cambio de piel;* México aparece, explícita o tácitamente, siempre como la expresión de ese sentimiento de provisionalidad, de laberinto difícil, de circunstancias imprevistas o espontáneas, en las que puede consumarse la recuperación ética e histórica que lleva a cabo Carlos Fuentes («—Es que es un país con un tigre dormido en la barriga, y todos los mexicanos tienen miedo de que un día vuelva a despertar. Somos tiesos, pero por purito terror»). Europa y Grecia serán referencias que pierden su sentido si no se las implica en la pérdida en el laberinto de Cholula y en el esfuerzo de los personajes por reconocerse mutuamente. La habitación de hotel, quizá el espacio físico más significativo de toda la obra, se identifica con el lugar de confluencia de los residuos acumulados, con el punto de reunión de los círculos concéntricos de la descomposición. Es el lugar donde se hace presente esa lenta degradación irreversible que todos los personajes sienten, que todos los personajes reconocen, pero que ninguno podrá detener. Los saltos de un espacio a otro, que realmente son saltos en el tiempo, se convierten en distintos canales de acceso a la realidad, en posibilidades de penetrar más allá de las *caretas* para encontrar las razones primeras de ese caos en el que se debaten ya los cuatro protagonistas de la novela. Seres que se han ligado de tal forma a este ámbito, que lo han transformado en algo consustancial, algo propio, sobre lo cual ya no pueden ejercer acción alguna: todo lo que hagan revertirá implacablemente sobre ellos, porque el espacio es ya, y para siempre, ellos mismos. ¿Quiénes quedan de verdad sepultados en la pirámide de Cholula y quiénes huyen cobardemente? A mí me parece que en está pérdida de las pistas que conscientemente propone el novelista

se halla una de las claves más importantes de todo el libro. Se han roto los límites convencionales, y la fusión de los elementos diversos se traduce en esa pérdida, en esa multiplicación de soluciones posibles. Carlos Fuentes no trata de dejarnos una historia perfectamente determinada, sino que nos abre la posibilidad de penetrar nosotros mismos en el laberinto. ¿Qué ha sucedido dentro de él? Pues que la linealidad de tiempos y la sucesión de espacios no sólo se ha quebrado, sino que se ha dispersado y multiplicado. La sintaxis tradicional del relato ha saltado por los aires, porque la máscara del lenguaje convencionalmente aprendido no puede mantener la imagen de la verdad, porque a base de fórmulas el hombre no se encontrará nunca; para perpetrar esa incesante interrogación que de los signos (el lenguaje) hace un signo (el hombre) es imprescindible que este último tenga la suficiente capacidad para perderse, para consumirse en el laberinto, en el jeroglífico, y sólo a través de esa consumación hallará la respuesta o estará en disposición de hallarla.

En páginas anteriores anuncié la conveniencia de analizar la posición y peculiaridades del Narrador en *Cambio de piel.* Trataré ahora de referirme a ellas. Lo primero que salta a la vista es que ese Narrador adopta una posición totalitaria: se erige en dominador absoluto del relato, pero no a través de la clásica postura del narrador omnisciente (aunque puede en ocasiones estar muy cerca de ella), sino a través de una contemplación confluyente de todas las acciones a las cuales va a abordar en su análisis implacable. El Narrador *no es* el escritor Carlos Fuentes. El Narrador es el *personaje* más importante del relato. El Narrador está allí, pero al mismo tiempo mantiene una posición totalmente distanciada; es capaz de reagrupar los diferentes puntos de vista desde los cuales afronta la observación del ámbito y de los personajes, pero sin sentirse afectado por ninguno de ellos en especial, sin mantenerse aferrado a una posición única y preferente. Si hemos de sostener (porque me parece fundamental) la idea del carácter apasionado del texto, tendría que convenir en que el Narrador es el único personaje que no participa de ese apasionamiento, que lo observa todo con una cínica indiferencia, con la meticulosa paciencia de un restaurador, de un investigador, que se aventura en los complejos límites del jeroglífico. Pero —y aquí viene lo importante— no puede sustraerse al clima pasional y sensual que lo invade todo, que le da su razón de ser a la novela, y se siente poseído de la pasión de contar, de atravesar los delgados y complejos límites de la historia, de la máscara y hacer visible la rotunda transparencia del destino humano. Por eso mismo, al tiempo que da referencias precisas más o menos sustanciales, reflexiona con indiscutible profun-

didad sobre la ética de esa historia y de esos seres a los que maneja como criaturas de laboratorio que se han de prestar, de grado o por fuerza, a la experiencia. En este punto comienza la novela como tal: el Narrador que se propone ir dando cuenta de todo ello con matemática precisión, manteniendo ese puesto dominador ya señalado. La constante utilización de la segunda persona como instrumento preferido del relato nos revelará la posición que adopta y cómo no sólo pretende influir en las conciencias de sus personajes, sino cómo —de igual manera y con igual e implacable intensidad— trata de acusar, de poner ante ellos el comportamiento que ha podido ir detectando a través de sus historias particulares y de las relaciones de las mismas con la dimensión histórica en la que uno y otros se encuentran inmersos, o en medio de la cual se sintieron condicionados a llevar a cabo esa precisa y trágica actuación que ahora los ha reunido en las coordenadas tempo-espaciales del relato. Unas coordenadas que no son únicamente un pretexto anecdótico, un recurso retórico del novelista, sino que es El Lugar (con mayúscula, como nos lo dice Carlos Fuentes) el espacio ritual, sagrado, idóneo para el sacrificio. No es tampoco un mero recurso estilístico el contexto prehispánico en el que se sitúa a los personajes; el Narrador ha convocado también allí a un tiempo y a una conducta, y de la confluencia de todos ellos surge su voz, que se apropia de las voces de los personajes, que las controla y que las deja asomar caprichosamente por los intersticios que va dejando la narración. Son las voces de una confesión, de un reconocimiento, voces que los personajes vomitan, porque el Narrador los obliga a ello.

«La voz del héroe es siempre reflejo (metáfora). En ella se incorporan varios sonidos distintos. Es voz preferencial, sujeta a un 'tiempo imposible' (el tiempo del relato). O mejor dicho, la voz que hace que el tiempo de la novela *sea* imposible, irrepetible e inimaginable», ha escrito Cándido Pérez Gállego (11). A la vista de la actividad del Narrador en *Cambio de piel* se podría decir que lo que sucede en esta novela es que precisamente la voz del *héroe* deja de ser la voz preferencial y que el desplazamiento de esa jerarquía hacia la voz del Narrador (que, insisto, es un elemento clave para entender siquiera medianamente la novela; no se podrá comprender el desarrollo de la historia si no se llega a comprender el protagonismo del Narrador) no sólo lo convertirá en *héroe* a él mismo, sino —lo que es más importante— hará que el tiempo de la novela no se clausure en sí mismo; *no sea* irrepetible, sino que, producto de ese esquema circular

(11) Cándido Pérez Gállego: *Morfonovelística*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1973.

que el mismo novelista proclama, se presente como una amenaza constante, como una potencial reiteración, quizá *ad infinitum.*

El Narrador así *consagrado* podrá desbordar los límites convencionales de la narración y asistir, fríamente convencido, a la consumación de lo que hasta ahora ha recogido como testimonio de un tiempo y de una conducta:

> ... por fin, entre los muslos y vientres unidos, apretados, mientras los dos hombres se mantenían abrazados en ese terrible contacto que negaba su intención, en ese abrazo de violencia que se convertía en renuncia; de odio, que se transfiguraba en deseo, ajeno a las miradas ciegas de ustedes, de las dos mujeres que no entendían, que primero creían comprender y prever todo el curso de ese encuentro, *y ahora, como yo, asistían a su negación y su reverso,* a un abrazo sensual, excitado, de los dos hombres, que al cabo empezaron a separarse... (12).

Como sucediera en *La región más transparente,* «el centro secreto de la novela es un personaje ambiguo, Ixca Cienfuegos; aunque no participa de la acción, de alguna manera la precipita y es algo así como la conciencia de la ciudad (...). También es una máscara de Fuentes» (13). Me parece que este párrafo de Octavio Paz explica de forma contundente este hecho. Vemos cómo ese persoanje (que allí era Ixca Cienfuegos, pero que aquí podríamos identificar sin mucho esfuerzo con el Narrador) mantiene la misma posición y desde luego la misma funcionalidad no sólo a nivel trascendente: él es quien, de una parte, promueve todo ese análisis, toda esa disección de la moral de los personajes, pero nunca participa de forma directa en la acción, aunque su presencia allí y su relación con los protagonistas —esa clave de la utilización de la segunda persona— ya nos advierte que es parte integrante (e importante) de la misma. Pero, de otra parte, y es lo más revelador de todo, es la conciencia de ese ámbito que ya hemos identificado básicamente con México (la ciudad en el primer caso, la relación histórica en *Cambio de piel),* y en las dos novelas —esto me parece indiscutible— se identificará con la máscara del propio novelista. Confluencia de puntos de vista ya señalada, y que se ve refrendada ahora por la disposición y participación del Narrador a lo largo de la novela. No podremos desestimar, en este orden de cosas, la clave que nos da el autor en las introducciones a los diferentes tiempos o partes del libro, donde Carlos Fuentes determina las características y las funciones de ese Narrador: «como el personaje del corrido, para empezar a cantar, pide permiso primero»; cita

(12) Lo destacado es mío.
(13) *Vid.* nota 2.

a Tristán Tzara «para salvarse de El Museo, de La Perfección y participar en un *Happening* personal, que es una novela de consumo inmediato»; y que «es conducido Fatalmente a El Lugar». Así se explica que sin él la novela —esta novela específica que es *Cambio de piel*— no hubiese llegado a ser posible. Era necesario este elemento para que se disolvieran de la forma que lo hacen los límites tradicionales del relato y nos enfrentásemos con un mundo novelesco realmente nuevo, que, como escribe Jorge Campos (14), se aparta de la dirección realista de la novela para crear un concepto nuevo de novela, «que no se reduce a fórmulas, si no llamamos así a una amplia declaración: *Todos los estilos de la novela están vigentes si son fieles a las premisas personales del escritor y si revelan, a través de lo posible, lo real».* Buscar una forma para «decir lo que no podría decirse de otra manera». De ahí que sean imprescindibles igualmente los recursos narrativos que utiliza Fuentes como la manera de tratar tanto el lenguaje como la sintaxis del relato.

Siendo la intención primordial el análisis de una actitud moral y de una experiencia histórica por medio del recuerdo, a través de una investigación exhaustiva en el hondón del tiempo personal de cada uno de los protagonistas y simultáneamente en el de su colectividad; y si ese análisis tiende a ser una recomposición del mundo perdido al ser consciente el Narrador de los orígenes de esa descomposición, uno de los elementos primordiales que debe tener en cuenta el novelista es la utilización y la matización funcional de los tiempos verbales, cuya distribución no sólo nos sitúa en los diferentes niveles temporales de la novela, sino que además nos permite discurrir plenamente por entre ellos. Mientras se utiliza el imperfecto, nos encontramos en el mundo de las evocaciones, en el camino de las búsquedas. El tiempo no se ha consumado y queda latente ante nosotros; el Narrador nos hace partícipes de la dificultad para orientarse en el enmarañado laberinto del recuerdo:

> (Se envolvían en las bufandas y salían corriendo a la callecita. Corrían sonriendo. Les perseguía su propio vaho, que iban dejando atrás como locomotoras. No podían perder el tranvía de las 7,12. Con las gorras ladeadas y las bufandas alrededor del cuello y sobre la boca y con las manos clavadas en las bolsas de los pantalones, iban en la plataforma, al aire libre, del tranvía.)

cuando el Narrador adopta la postura censora, de ajuste de cuentas o fuerza la confesión —o el descubrimiento de la verdad tras la máscara—, la presencia del pasado concluido nos matizará a lo largo de

(14) Jorge Campos: «Narradores mexicanos», *Insula* núm. 271. Madrid.

la mayor parte de la novela toda esa básica intención. Pero todavía nos queda por señalar una tercera actitud, inteligentemente asumida por Carlos Fuentes: la utilización del presente, el tiempo del Narrador, que utiliza cuando conecta con el tiempo del relato, cuando forma parte del engranaje o cuando toma el lugar de cualquiera de los protagonistas:

> Y Ofelia estaba en la sombra y Javier no podía juzgar la única respuesta, la de las facciones (...). Es un rincón de macetas resplandecientes con trozos de vidrio y porcelana. Los líquenes asoman desde el barandal de fierro y las plantas de sombra se sientan en los maceteros de la escalera. Las camisas y las sábanas cruzan el patio en todas direcciones. No han acabado de apagarse las luces de una tarde de marzo, la resolana febril de estos días que tanto le inquietan.

Pero tanto en esta utilización de los tiempos verbales como en los otros diversos momentos de la novela, el recurso que va a ser sustantivo es el de la manipulación de la palabra. La palabra abundante, pero nunca palabrería, que da un tono específico a *Cambio de piel*. Para Carlos Fuentes es imprescindible la recuperación (lo mismo que hace con la historia o el comportamiento individual y colectivo) de un lenguaje perdido —o nonato—, de una palabra pura e identificadora («el mexicano se expresa realmente a través de monólogos interiores, nunca se expresa frontalmente, no es un actor en ese sentido, nunca dice la verdad a los demás, nunca habla con un lenguaje real; el lenguaje real lo sorprendes de repente, o lo sueñas, o te lo dices a ti mismo; nunca lo usas en la relación social; todas son fórmulas...») (15) que él siente perdida bajo la superposición ficticia de una expresión colonialista; un lenguaje nuevo que ha de surgir de la destrucción del lenguaje tradicional, pero nunca de la desaparición de la palabra, como es el caso de la literatura del absurdo, sino que es un intento de construir un lenguaje nuevo. No se han consumido las posibilidades de comunicación; es que no se ha llegado a encontrar el vehículo de una comunicación original. Carlos Fuentes tiende a encontrar un lenguaje que derive hacia la abundancia barroca, sin que por ello deseche una estructura sintáctica muy elemental, simple, que trata de tipificar una manera de expresarse, una manera de ser directa y coloquial. No es un lenguaje el de Carlos Fuentes, aunque aparentemente pudiera pensarse lo contrario, atildado por las formas literarias; no se trata de una transformación cultista, sino de una espontánea expresividad que se ubica perfectamente entre los dos

(15) *Vid.* nota 4.

ejes matrices de la novela: el de la descripción (el plano narrativo) y el del diálogo (el plano de la representación), marcando al mismo tiempo un ritmo alternativo entre la fragmentación del recuerdo y la linealidad de la anécdota. Que son los dos niveles que el autor cita constantemente como vertebrales en la composición de su novela, y que se corresponden con esa tenaz y apasionada necesidad de traspasar la realidad aparencial, la máscara, y llegar al encuentro de la transparencia:

> La Verdad —así, con mayúscula— en este caso vendría siendo esa materia socio-histórico-psicológica, y la narración, la mentira que salva, la hace ambivalente y, por lo tanto, humana. De ahí la lucha permanente dentro de la novela entre el narrador, portador de la palabra posible, y los personajes, portadores de la palabra *dévenu* posible...» (16).

Como muy bien reconoce Fuentes, esta tensión bipolar es la que se realiza a través de la palabra, una palabra que en cada uno de los niveles adquiere una tonalidad propia y específica, que viene señalada por la mayor o menor dosis de posibilidad, de potencia *realizadora* de la misma; una palabra que en unos casos trasciende tiempo y espacio en su recorrido inquiridor hacia el pasado para captarlo, recuperarlo y además recuperarlo modificado o detectando las modificaciones que en el mismo se han producido a consecuencia de una determinada moral explícita de los personajes, y que en otras ocasiones descubre la verdadera personalidad de las acciones; pretende identificar inútilmente a los seres entre sí; trata de fijar, de determinar, esas relaciones, pero sólo consigue dispersarlas más, dejarlas prendidas en momentos fugaces de dolor o amor, de rencor o reconciliación efímeros.

Quisiera apuntar, por último, cómo el movimiento alternativo de estos dos niveles no es un ritmo quebradizo o disperso, sino que se trata de momentos alternados entre sí, pero que se superponen simultáneamente, diversificando y multiplicando la realidad momentánea y la posibilidad de acceso a la misma. Por eso, y a pesar de todo, el elemento narrativo, el cuento, nunca se pierde, ni se disgrega, ni se disuelve; fluye con espontaneidad y mantiene toda su fuerza. En este sentido podemos decir que Carlos Fuentes es un celoso mantenedor de la más pura tradición narrativa: la del relato oral. No en vano su pretensión más señalada es la de *purificar* el lenguaje, encontrar una expresión que sustituya ventajosamente a la repetición mimética de formulismos adquiridos; en una palabra: hacer brotar una

(16) Idem, íd.

expresión naciente y rotunda. Y consecuencia de esta misma circunstancia es la aparición de ese mundo verbal abigarrado, ya no sólo a nivel de cosas y sensaciones (que le daría ese sesgo barroco ya aludido), sino al nivel específico de la escritura, que, a pesar de su aparente heterogeneidad o incongruencia, se entronca perfectamente con la fluencia libre de la narración oral: la historia se trocea en diversas líneas que apuntan a las claves sustantivas de la misma; deja Carlos Fuentes las cosas abocetadas, como prendidas en los alfileres de la intriga, sugeridas o simplemente sobrentendidas; pero en ningún momento esta desmembración es gratuita, porque inmediatamente comprendemos que todos esos recorridos que han ido quedando truncos se van a resolver sucesivamente en las materializaciones de tiempo, espacio y palabra que Fuentes construye con un indiscutible dominio del ritmo de la prosa, con esos cambios, avances o retrocesos, con esas paradas imprevistas, en los que el constante cambio de la persona verbal nos orienta perfectamente por los vericuetos de ese examen exhaustivo de conciencias, de historias individuales que configurarán paralelamente un friso colectivo en el que la Historia y el hombre tratan inútilmente de reconocerse.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16, LA LAGUNA, Tenerife).*

INVOCACIONES Y MAGIAS EN LA PINTURA DE GINES LIEBANA

Hace tiempo que el arte ha perdido singularidad local. Este tipo de singularidad es lo que menos mal podía hacer al arte. Al revés que en otras cosas, en la pintura, el sabor único de su medio tiene un precio mayor que el internacionalismo. No hablamos de universalidad, porque la universalidad es otra cosa que respecta más al alma indomable, al fluido espíritu de lo que ya se sabe entre todos. Ese espíritu circula sin consignas y jamás obedece a las modas. El comercio, ya se sabe también, siempre vuelve a *lo singular* cuando ya ha *despachado* entero el almacén de lo indiferenciado.

La pintura en España es *buena*, pero no hay crítico que, por poco enterado que esté, no la acuse en gran parte de mimética. Yo afirmo que más que en otros lugares, donde el artista puede ser inhábil, *corto*, pero con ideas en punta. Modestas flechas hacia nuevas exploraciones. El pintor español es pomposo, instalado con buena fruición de aplausos en lo ya acreditado, en lo que se compra y se vende

y no entre lo que se forma y se esconde. Todo lo que se esconde tiene un plumón muy vulnerable. Pocos saben decir si aquello tiene interés o no. El comercio de pintura en España tiene *inversores*, carece de hombres caprichosos, de gozadores y de estetas.

¿Y qué hace este tipo de hombres? ¿O mujeres? Divagan alegremente por lo desconocido. Y como son gentes que tratan de darse gusto, siempre aciertan. ¿Qué les importa el valor antes dado a las cosas si todo tiene valor cuando resulta oportuno, cuando llega en su momento, cuando satisface una necesidad sedienta? Los *inversores* descubren lo descubierto y, naturalmente, son gentes que no beben porque no tienen sed. Algunos lo llegan a confesar. Sólo en un desmoronamiento de los viejos valores capitalistas se puede llegar al extremo de negarle al dinero un poder de creación por encima del dinero mismo. Pues bien, por cima o por debajo de las corrientes comerciales, la pintura de Liébana se acredita como extraña e insobornable en su género. Y así, pues, se define como única. Su ascendencia surrealista aparece clara. Mas el surrealismo ha sido, y seguirá siendo por mucho tiempo, indefinidamente, un seguro de libertad, de protección a la libertad en el arte y la literatura modernos. Salvaguarda de una irracionalidad sibilina, patrocinio y garantía de los matices más ambigüos y profundos de la personalidad. El manierismo surrealista de las primeras épocas está liquidado. El *club* del primer surrealismo está disuelto, sin dejar por ello de contar como fundamento esencial. Pudiéramos liquidar la palabra misma: surrealismo. Sabemos todos que a partir de Blake o de Baudelaire algo se anuncia que ha de cambiar —ensanchando ilimitadamente su influjo— la forma de *significar y comunicar impresiones* en arte moderno.

Todo tendrá un sentido más rico y, al tiempo, más evasivo. Basada en semejante soporte, la pintura de Liébana va a declararse como un fenómeno —disimulado por la pequeñez de sus formatos— de exquisita rareza. Es ciertamente un *raro*, y, para serlo, no hay duda que, pese a todas las modestias de actitud, debe existir un fondo de altivez y desdén por el efectismo fácil. Esta pintura puede ser más apreciada por quienes han visto mucho y se han cansado de casi todo. De forma confidencial, misteriosa, Liébana juega con recuerdos e invocaciones de la mejor pintura pasada: Tiépolo, Goya, Guardi, los ochocentistas adscritos al *simbolismo*, ciertos *modernismos* morbosos y olvidados... Juega. Quiero decir que ironiza, está de vuelta y crea algo nuevo, desprejuiciadamente, como un *libertino*.

¿O tampoco está permitido ser un libertino en pintura en esta época de ejércitos de salvación con la muerte de viático?

Esta pintura caprichosamente profunda se ríe un poco del *progresismo* petulante, del negocio basado en el espectáculo de un *hallazgo único,* se hace obsesiva de matices anómalos y peculiares, de arcaísmos incompatibles, todo estimulado —¡precisamente!— por lo reducido del formato. Ya sabemos del disimulo de lo vulnerable. Todas estas pinturas tienen algo de capricho insidioso, algo de *curiosidad desenterrada* y de antojo satánico. Hay duendes de Lovecraft y de Borges que han metido mano en esta pintura. Es como si en lugar de que la pintura, el arte en general, hubiera seguido el camino y desarrollo que conocemos, hubiera ido subterráneamente por otro más aplacado, más aristocrático y, a la vez, menos ambicioso y más acorde con la sabiduría antigua. Puestos a inventar, es como si nuestra crisis económica y un desengaño del consumo estimulante de cultura manufacturada se hubiera producido hace cuarenta años. Creo que lo más insólito de esta *rara* pintura sea también esa *decadencia inventada,* ese *epigonismo* de lo que no existió.

Cuanto más miramos una pintura de Liébana más nos dejamos impresionar por la mirada de ratón o de ojo de gallo que ella nos lanza en rebotada interrogación. Todo lo *chico,* lo reflejado en lejanos prismas, lo resabiado miniaturista, se convierte en convulsión y terremoto de un mundo interior. Aquí hay algo de frenético que, revelado de forma más espectacular, sería insoportable. En tan reducidos espacios hay angelismo y perfidia, puerilidad y emboscada. En esto, Liébana es andaluz hasta el tuétano, andaluz antiquísimo y casi arqueológico, de la estirpe del *duende* y de la *quisicosa,* de lo *arábigo-romanizante* marginal; ocurrente, incongruente, voluble y —de golpe— profundo hasta el vértigo. Obstinado especialista de lo chiquito que se hace grande, de lo grande que se vuelve mezquino. Gesticulante burla y confidencia de intimidad preciosa, demasiado *íntima* para que se convierta en exhibición pública a *tanto* la entrada. Como *lo flamenco* auténtico, estos cuadros de Liébana piden un clima consonante y *difícil,* un particular sentido de apreciación en el que mira, precisamente porque tienen mucho de *antojo* individualizado y específico, de trabajo *de gusto* y de *yema* de un monjío extraño.

Hay un alma andaluza exigente y que no se la conforma con nada nuevo, que vive en lo irregular y maniático con una firmeza cotidiana, pidiendo *de lo que no hay* en bandeja de plata. Esta alma andaluza que se muere por alcanzar el silbido de un perfume que corre, que pide —condenada a la última pena— buñuelos imposibles de desayuno antes del sacrificio. Y todo muy *al estilo de casa* y *como siempre se hizo entre nosotros.* De esta tiránica exigencia sale el



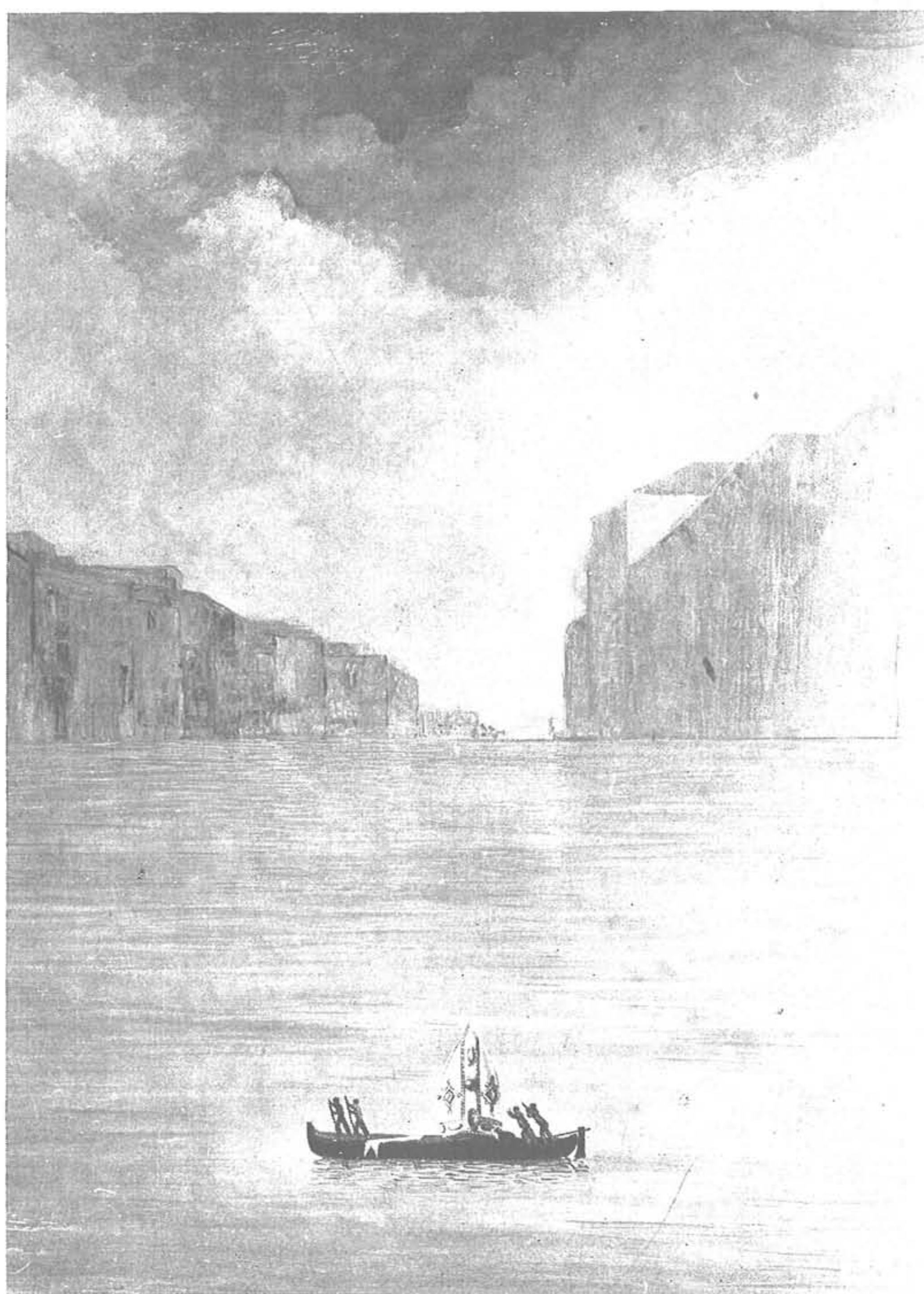
Retrato del poeta Carlos Edmundo de Ory

«En tan reducidos espacios hay angelismo y perfidia, puerilidad y emboscada.»



Retrato de Clotilde Martínez Campos

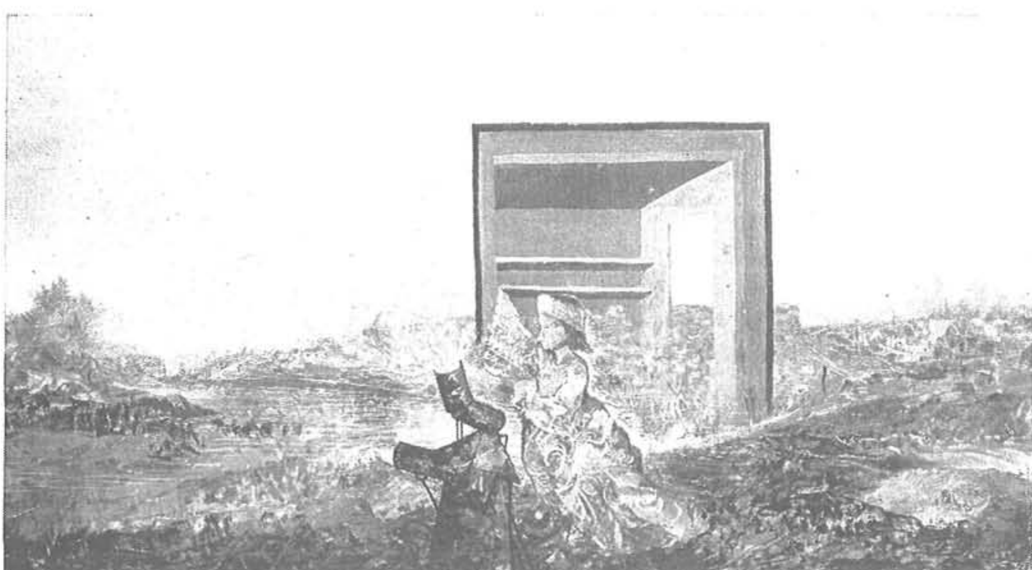
«Todas tienen algo de capricho insidioso, algo de "curiosidad desenterrada" y de antojo satánico»



«... trampas que, de pronto, muerden lancinantemente la imaginación y hasta la escandalizan.»



«... esa "decadencia inventada", ese "epigonismo de lo que no existió"»



«... corrompida dulzura miniaturista, irónica, despectiva y juguetona...»



«Hay duendes de Lovecraft y de Borges que han metido mano en esta pintura»



«Aquí hay algo de frenético que, revelado de forma espectacular, sería insoportable»



«... estos cuadros de Liébana piden un clima consonante y "difícil", un particular sentido de apreciación en el que mira...»



«... las liras turbias del flamenco en cámara cerrada...»

alfajor único y el que vence todos los *ascos* de esos estómagos incomprensibles.

Y así son apreciadas las ronqueras asiáticas y las liras turbias del flamenco en cámara cerrada, la falta de un comino y la sobra de un polvo de canela en un guiso. De esa vieja cultura importuna y desacorde con todo viene esta pintura de Liébana, que deja una impresión inquietante y nos va emborrachando a sorbitos hasta crearnos un sobrecogimiento de amenazados por el embrujo. Cuadros-fetiche y cuadros-jaculatoria; cuadros jugando a ser cuadritos tan sólo y trampas que, de pronto, muerden lancinantemente la imaginación y hasta la escandalizan. En todo siguen un *sistema* opuesto a la pintura comercial y, por lo cual, su *precio de capricho* debiera ser inaccesible, si no fuera porque este intemporal pintor aún vive, aún contemporiza viviendo entre nosotros. No pertenece a un tiempo arcano, sino al nuestro, a pesar de su preciosismo incalificable, su excentricismo y esa vaga sospecha de *corrompida dulzura miniaturista*, irónica, despectiva, juguetona; lo que hace de sus obras piezas o *bocados* únicos, *tropezones* en el caldo general.

Esto sucede porque Liébana se inventa un género, un curioso género en que cada cuadro parece la *pochade* de un inmenso, genial pintor, del que sólo quedan estos vestigios que, a su vez, son resumen de todo lo que *en grande* no conocemos. Ese es, acaso, el último encanto y misterio de estas pinturas, su rareza, que pide, junto con la eliminación de toda la obra restante, el enorme marco acristalado y convertido en nicho de reliquia y estuche de lo singular.—*FRANCISCO NIEVA. (Avda. de Nazaret, 8. MADRID).*

DE LA ETICA INDIVIDUAL A LA CONCIENCIA SOCIAL

(*Larga hora: La vigilia*, de Renato Prada)

Larga hora: La vigilia, el relato del boliviano Renato Prada, aparece montado sobre cuatro estados anímicos, internalizados que corresponden a las cuatro secuencias parentéticas o encierros espirituales: «Anunciación», «Huida», «Sollievo», «Epifanía» (1).

(1) Cito por el manuscrito *Larga hora: La vigilia*. «Anunciación» y «Epifanía» corresponden a una redacción inmediatamente después de la de *Los fundadores del alba* (1969) y contemporánea a los relatos, «La vida será nube» (Casa de las Américas, 61, julio-agosto 1970, pp. 105-128) y el inédito «Farike». Los tres libros de cuentos de Renato Prada son: *Argal*, Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1967; *Al borde del silencio*, Montevideo: Edit. Alfa, 1969; *Ya nadie espera al hombre*, La Paz: Edit. Don Bosco, 1969.

En «Anunciación» el narrador nos introduce desde las primeras líneas en el desolado, lacónico y deshabitado mundo que caracterizan las situaciones novelescas de Prada. El personaje Esperanza (que después la tendremos como señorita Gertrudis y la maestra Hortensia), rota la comunicación con sus semejantes, monologa sobre su actual e insoportable soledad («no se puede estar sola: es la condena», página 8) que compara, en un momento de autojustificación, con la actitud que ella tuvo como enfermera hacia el joven judío con quien no tuvo el valor de compartir su soledad. Esperanza se ha refugiado, pues, en el abandonado pueblo para entregarse a una nueva forma de caridad, menos estricta y abstracta, que pueda compensar su cosificado comportamiento religioso, la norma teocrática que en su pasada vida prevaleció sobre un verdadero humanismo. Esta alienación profesional y sentimental del personaje se nos revela en su actitud ante el judío enfermo, «tengo que venir a curarle todos los días. Y no sólo (no sé lo que digo) por el mandato de mi fe y de mi Orden, de mi vocación de servir a los demás, sino porque también soy enfermera profesional» (p. 8). Esta mala conciencia, consecuencia directa de su pusilanimidad, lleva a Esperanza a una situación límite que en cierto momento piensa salvar con el suicidio («La sombra de la soga [¡No!] se dobla en un ángulo de la habitación», p. 10). Esta tentación, única solución a su soledad y cobardía, se supera en el movimiento que ejecuta para abrir la puerta en la que una vieja ha estado llamando, no implorando ayuda material, como Esperanza erróneamente creía, sino para establecer (como el joven judío hubiese querido) cierta comunicación vital. Esperanza se está planteando un tipo de moral que nos condena a compartir el infierno de los otros, que es el nuestro a la vez, pues aceptando la vida de los otros nos aceptamos a nosotros mismos. La mujer que implora esta solidaridad, desde fuera, posibilita una fuente de caridad redentora que a Esperanza se le ofrece. La cerrada habitación, símbolo de individualidad e incomunicación, se abre un poco tarde al amor (2).

La problemática ético-sicológica activa la forma de «Anunciación» mediante el monólogo interior de la solitaria Esperanza, plano introspectivo que sirve de contrapunto al diálogo de este personaje con la vieja de la calle, el prójimo. El diálogo mimético de dos innominados pueblerinos (los «otros», los que nos observan y nos toman

(2) «La puerta se abre. La anciana levanta el rostro y sonríe mostrando sus encías desdentadas. Un mantón negro le cubre todo el cuerpo, hasta los tobillos. Es tan diminuta que parece una niña con una máscara grotesca sobre los hombros; la piel estrujada en surcos de arrugas, los ojos faltos de brillo, las greñas escasas y blancas: la vida que extiende su mano porque no quiere derrumbarse hacia el abismo. 'Yo...; me han dicho que usted es...; puede curar, saber... ayudarnos'» (p. 16).

como «cosas») se alterna con el diálogo del judío y Esperanza, conversación que corre por el texto sin adoptar la forma tradicional del diálogo para enfatizar el carácter íntimo del problema de Esperanza.

La «larga espera» e indecisión de Esperanza, en la que ésta se plantea el problema de su insolidaridad, se traslada en el siguiente movimiento a la vigilia de la partida hacia Europa de un oficial del ejército boliviano, el coronel Justiniano, el cual personifica la ética del tipo de militar (Juan José Torres, por ejemplo) que ve el crimen y la traición dentro del ejército, pero que lo confunde con una actitud personal. Este tipo de militar en una coyuntura política precisa puede servir de excelente catalizador, aunque de hecho carece de una visión política realista, como lo probaron los sucesos de agosto de 1971.

Este personalismo es el que le lleva a preguntar al sargento Marcos, que en última visita ha venido a pedir consejo al oficial sobre su futuro militar, sobre el incidente antiguerrillero en el que intervino el capitán Marcos, rival profesional de Justiniano. El sargento, por la obediencia militar inculcada por el mismo superior que le pide ciertas confidencias, no puede revelar la cobarde actuación del capitán Hurtado, el cual aplicó la «ley de fugas» a cinco guerrilleros que el sargento heroicamente había hecho prisioneros. El conflictivo proceso de Justiniano se presenta al lector por una doble perspectiva, los incisos mentales del coronel —la ética personalista— y el diálogo con el sargento o categoría ideológica de la clase profesional que éste representa.

La expresión narrativa de la siguiente secuencia se resuelve en forma de «Diario» y sirve para marcar el proceso vital en que se debate la ética del personaje Hortensia, la maestra comunista en la que conciencialmente influyen las acciones guerrilleras, experiencias que se transmitieron en forma de diarios.

Como Esperanza-Gertrudis, Hortensia, una militante típicamente intelectual-pequeño-burguesa, busca en el solitario pueblo de Eucaliptus una justificación humanística a su existencia después de su crisis ideológica con el Partido. En el sencillo retiro lugareño, en contacto directo con el pueblo, espera encontrar su destino. La pensión en que se aloja está atendida por la pequeña anciana, la señorita Gertrudis, la cual ha buscado también «refugio» en este pueblo (3). La crisis de conciencia de Hortensia se agudiza al conocer que su compañero Mario va a enrolarse en el ELN, decisión que le plantea

(3) «Sería una mujer que en su juventud habría sido hermana de una orden dedicada a la cura de enfermos y que por motivos sentimentales (presunto enamoramiento con un sacerdote) habría dejado la orden y se habría visto obligada a 'ocultarse' en este pueblo» (p. 37).

a esta joven el problema de si su aislamiento en el pueblo constituye su verdadera acción humanística o, por el contrario, se trata de una forma de escapismo: «Vislumbro, ahora, el camino: el compromiso y la solidaridad, en el dolor y la alegría, con los hombres, con toda la humanidad... Vislumbro el camino, pero la meta se pierde todavía en la niebla de mi cobardía» (p. 39). Esta crisis es comparable a la que se plantea Javier, el personaje de *Los fundadores del alba*, el cual sólo en la acción guerrillera encontró el sentido auténtico a su existencia, que su clase social y religión le habían negado.

La forma de «Diario» queda interrumpida («He dejado de escribir mis notas por mucho tiempo», p. 39) cuando la inquietud espiritual de Hortensia encuentra cierto alivio por contacto con el mundo de sus pequeños discípulos, ejercicio en el que inútilmente trata de encontrar la solidaridad que anhela. Cuando involuntariamente provoca, por su labor sociopedagógica, la admiración del profesor quechua se niega a sí misma todo elogio («No valgo nada», piensa, p. 41), idea que no llega a expresar por comprender que no tiene derecho a cuestionar la fe revolucionaria del maestro, que auténticamente vive los ideales de la frustrada revolución de 1952.

El hermano de Marcos, el minero Rogelio, le plantea a la maestra la solución de la actividad revolucionaria, idea que ella rechaza autojustificándose con su labor educativa («Aquí estoy en plena acción con los niños del pueblo», p. 41). Los hermanos Rogelio y Marcos, proletario socialista el primero y militar, defensor de los intereses oligárquicos el segundo, nos presentan en este relato el conflicto de dos éticas, símbolo de la escisión o esquizofrenia que caracteriza la búsqueda que por una identidad nacional realiza el pueblo boliviano (4).

La crisis de conciencia que atraviesa Marcos se agudiza y, como en todos los relatos de Prada donde un personaje sufre problemas espirituales, la ubicación corresponde a habitaciones oscuras, cerradas, donde toda salida o solución se presenta como incierta. En la soledad de su triste habitación del pobre hotel donde se hospeda, Marcos, a través de los pensamientos sugeridos por la lectura de las cartas de su madre y hermana, se somete a una revisión de los valores por los que han venido actuando. Por las cartas se entera de la salida de su hermano Rogelio a las minas, de la evolución ideológica de Hortensia y de la muerte de la señorita Gertrudis, muerte que simboliza el fin de una ética internalizada, abstracta, así como

(4) Este problemático dualismo informa el relato «Al borde del silencio» entre los hermanos Carlos y Miguel. El primero, como capitán del Ejército regular, lucha contra Miguel, el guerrillero. Dos éticas en pugna: la del militar profesional y la del revolucionario en pro de un nacionalismo que termina siendo alienado por las fuerzas foráneas.

el despertar del nuevo humanismo encarnado por Rogelio y Hortensia. La muerte de la señorita Gertrudis representa para Hortensia el fracaso de la moral de la buena voluntad, de la buena samaritana, concepción cristiana de la caridad a nivel individual. Este cristianismo, como doctrina de la pobreza y de la individuación o salvación personal potencia una rémora para el descubrimiento de ese hombre en comunidad al que aspiran Hortensia y finalmente Marcos.

El proceso de concientización de Marcos le lleva a interesarse especialmente por los cambios ideológicos sufridos por Hortensia que su hermana juzga extravagantes (5), por intuir que su disociación ética guarda cierto paralelismo con la problemática de la joven maestra. La carta de la hermana de Marcos nos descubre también que en éste existía una secreta admiración por el representante de la nueva moral —Ernesto Guevara— (6), a la que está lentamente despertando.

La pusilanimidad de Marcos se evidencia una vez más por su falta de reacción ante las manifestaciones suicidas de la prostituta que se aloja en el cuarto contiguo, así como en su rigidez ante la posterior provocación de ésta («La mujer le miraba, desafiante, esperando su iniciativa», p. 55). Esta falta de carácter se relaciona con su indecisión ante el coronel Justiniano y sus prolongadas dudas para romper con la falsa moral.

En función del despertar de la irresoluta conciencia de Marcos se organiza técnicamente esta secuencia por el entrecruzamiento de diversos planos narrativos: epistolar, monológico y evocativo.

En «Sollievo» el lector se enfrenta con el personaje Juancho, el antihéroe que frente al conflictivo Marcos, nudo vital del relato, representa la inautenticidad de la vida cotidiana. Su actitud ante su madrina Gertrudis nos descubre la simpleza y vulgaridad de Juancho (7) no sólo en relación a Marcos, sino frente a la angustia de su madrina, la cual se ha encerrado en el pueblo por un acto de amor al prójimo.

---

(5) «Desde que enterraron a la señorita Gertrudis (esa viejecita medio loca y buena como una santa, ¿te recuerdas?) y celebraron su misa de nueve días, está más tranquila y más linda. Algunos dicen que ha viajado dos veces a la ciudad para pedir su traslado, pero son habladurías. ¿Por qué se iría a otro pueblo estando acostumbrada como está al nuestro? Otros dicen que es comunista...» (p. 49).

(6) «Aunque también he visto la fotografía del "Che" Guevara. Esa foto que tú trajiste cuando lo mataron y dijiste: "Ese sí que era macho." ¿Te recuerdas? El se parecía a un Cristo mismo» (p. 50).

(7) «¿Casos de ejemplificación? Para palpar, ahí los pongo frente a las narices de todos: la señorita Gertrudis —mi madrina— y también la otra señorita que se fue a mi pueblo como profesora. ¿Qué harían, qué no harían? Pero, si no hay arrepentimiento en medio, ¿cómo se les ocurre irse a un pueblo para hacer cosas por demas de sorprender: tener una pensión para atender a todos los que caen al hospital y otras cosas...» (p. 65).

La acción nos retoma nuevamente a Marcos que sufre una «prolongada espera» (p. 73) aguardando el autobús que le llevará a su pueblo donde tendrá que enfrentarse a la maestra Hortensia, la cual va a ejercer una decisiva y beneficiosa influencia en el acuciante problema de Marcos entre la ética militarista y el humanismo. El cambio «ideológico» de Marcos se simboliza en el regalo que éste lleva a Hortensia: *Los fundadores del alba*, el relato de Prada donde se muestra la transformación de una ética individualista a la praxis superadora de la guerrilla.

En «Epifanía» aparece Hortensia unida espiritualmente a la vieja Gertrudis, otra solitaria que buscó su destino en los otros y que muere contemplando el cuadro de la famosa obra de Lorenzeti donde aparece representado el ideal humanista del franciscanismo frente al cristianismo teocrático medieval. En el momento de su agonía, Gertrudis se pregunta, ante el cuadro religioso regalado por el joven judío, por un acto de amor divino que pueda recuperar su final incomunicación. Este tema de la soledad lo personifica igualmente el joven judío que murió dejando el cuadro para la enfermera Esperanza —posteriormente Gertrudis— como símbolo del lazo amoroso que ésta no pudo establecer. La voz de la moribunda despierta las voces de la conciencia y el recuerdo de Hortensia desde su llegada a la pensión «San Francisco» donde fue acogida por Gertrudis. Para Hortensia tiene especial significación la voz del viejo catedrático ateo que definió en una ocasión la raíz de su angustia, «la falta de fe en el hombre —para ti enfermo de un radical egoísmo— que te encerraba en tu cueva de incomunicación» (p. 88). Hasta el final, sin embargo, Hortensia sigue ensayando actitudes, palabras de esa moral normativa, abstracta con la que ha estado luchando para «ayudarla a que muera en paz consigo misma» (p. 90). Antes de leer a la moribunda la piadosa, mentirosa y consoladora misiva sus ojos tropiezan con el cuadro de Lorenzeti, composición donde aparece una Madonna que —como Gertrudis— trata de oír la voz del Niño (Hortensia). La gratuidad de su compasivo acto (8) se le presenta a Hortensia en el primer plano del cuadro donde se destaca el azul manto de la Virgen y el amor filial que ocultan el más profundo segundo plano donde un fraile se acerca, a espaldas de la Madonna, vestido pobremente y con una llaga sangrante, símbolo este último del humanismo o cristianismo por el sufrimiento del hombre de carne y hueso.

(8) Hortensia toma conciencia de la futilidad de su acto. «Un acto estúpido para amargar más los últimos momentos de la pobre señorita Gertrudis» (p. 92). «Todo está perdido, pero aún el último engaño nos es arrebatado» (p. 92).

Mientras aguarda, en la última «larga espera», la llegada del autobús, Marcos continúa meditando sobre la justificación de su acción antiguerrillera y el carácter del humanismo de Hortensia y Rogelio. Finalmente decide romper con su pasada ética militar encaminándose a las minas, movimiento simbolizado por la ruptura de la carta de su hermano (p. 110), coincidente con la destrucción de la recomendación del coronel Justiniano (p. 111).

Técnicamente se combinan en esta escena los recuerdos de lo que su hermana Carmen escribiera sobre Hortensia con los movimientos de la acción antiguerrillera, acciones pasadas que dinámicamente nos van acercando al avance del autobús con el que igualmente se contrapone el estatismo e imperturbabilidad de los tres indios que resignadamente esperan en la estación, donde se encuentra Marcos, un medio de locomoción.

Parentéticamente (pp. 103-107) Marcos imagina el desprecio de Hortensia y Rogelio ante su vocación militar. El hipotético encuentro de Marcos con estos dos personajes —imagina, por ejemplo que le lleva el regalo del libro a Hortensia— se hace profundizar sus postulados éticos y le lleva a aceptar el móvil de la acción guerrillera cuya importancia para la concientización del pueblo le aclaró Hortensia en su carta («nunca se podrá decir todo lo que fue ese episodio que marca el nacimiento de una nueva vida para muchos bolivianos» (p. 110).

Contrapuntísticamente la evocación de Marcos nos aclara la verdad objetiva de los hechos: su llegada al pueblo donde Hortensia, enferma, no pudo recibirle y su decisión final de ir a las minas donde, según Hortensia: «La solidaridad humana, la lucha por un mundo nuevo es una vivencia diaria, cada vez más concreta» (p. 110). El profético cambio augurado por los guerilleros («Muchos de ustedes cambiarán: es el precio de nuestro error... el premio», dijo, p. 111) ha dotado a Marcos de una dimensión humana total (en las últimas páginas del relato y para marcar esta transformación humanística del personaje este aparecer como «El hombre») (9).

Los nudos semánticos narrativos vienen dados por los símbolos del cuadro (donación) y su consecuente paralelismo: el libro, los cuales estructuran la obra, especialmente entre el primer paréntesis y el de la narración lineal de la historia de Marcos. El judío agonizante deja el cuadro a Esperanza como muestra de su participación en el espíritu de amor del que fue desposeído de este lazo afectivo (p. 15).

---

(9) El mayor Rubén Sánchez Valdivia es uno de los exponentes de la evolución de un tipo de militar boliviano durante las acciones guerrilleras. Capturado en abril de 1967 por el Inti Peredo, éste le pidió que se uniese a las guerrillas. Su auténtico nacionalismo revolucionario quedó probado en los incidentes de agosto de 1971.

Gertrudis contemplará igualmente durante horas este cuadro, «temblando como si estuviera ante un juez acusador» (p. 60), sufriendo en esta agonía una catarsis que la redime de su pasada actitud egoísta (personificada por su otro yo, Esperanza) que le impulsó a considerar a su prójimo como enemigo (p. 7). Hortensia es el personaje simbólico que da a la agonizante Gertrudis un cuadro donde hay un joven que «lleva un libro en la mano izquierda» (p. 85), obsequio semejante al que Marcos le compra a Hortensia (p. 80), y que él imagina que ella acepta (pp. 105, 110).

Marcos termina su proceso de introspección ética dándose cuenta de que su obediencia no fue inocencia y que sólo puede salvar su responsabilidad eligiendo su praxis. El encuentro con los cinco guerrilleros y las inquietudes que el sacrificio de éstos produjeron en Marcos posibilitan —como en *Los fundadores del alba*— (10) el nuevo humanismo en el que se instaura el pensamiento y la acción de Marcos.—*(JOSE ORTEGA. Humanities The University of Wis.-Parkisde KENOSHA, Wis. 53140.)*

---

(10) «El Soldado» y «El Camba» de *Los fundadores del alba* ejemplifican igualmente el paso de una ética militarista, categoría ideológica inculcada por esta clase, a una doctrina de la solidaridad que recogen las acciones y muerte de Javier.

JULIO CORTAZAR: LITERATURA FANTASTICA Y REVOLUCION

Julio Cortázar es un escritor polémico, pero hasta sus peores enemigos le tienen que reconocer una honradez fuera de lo común en su investigación novelística, en su avance progresivo hacia ese punto en que realidad y ficción pueden encontrarse. Además, es ya un escritor consagrado, y lo es gracias a cierta fidelidad a una escritura que primero fue antiacadémica, que supo imponerse como modélica, y que no abandona en ningún momento la investigación imaginativa, alucinante, perfecta. Estas dos caras de su quehacer —un trabajo que no se detiene, que se imbrica en el compromiso personal del escritor; un estilo y un lenguaje maduro y a un tiempo vivo, fecundo, expresivo, maestro— consiguen ahora estos dos libros que comentamos. *Octaedro* (1), colección de cuentos fantásticos, última entrega de esa serie que ha hecho de él uno de los más originales

---

(1) Julio Cortázar: *Octaedro*, Ed. Alianza, Madrid, 1974.

cuentistas de nuestra época, y *Libro de Manuel* (2), la última de sus novelas, perfectamente encadenada a las anteriores, un paso más de una obra abierta que va escalonándose en los otros títulos. De alguna manera, *Libro de Manuel* perspectiviza, dirige, hace funcionar a un determinado fin toda su narrativa anterior. Con él, y como el propio Cortázar quería, se funden la realidad y la ficción, lo personal y lo colectivo se encuentran, el individuo y el pequeño grupo —constantes temáticas del autor— encuentran su función en la historia.

ESTRUCTURA ABIERTA Y CERRADA

Cuentos y novelas ponen de manifiesto el doble camino emprendido por el escritor argentino, en una búsqueda que tiene mucho de surrealista, que pretende el acceso a la realidad total, el ensanche increíble de los campos de lo novelable. Por un lado, en los cuentos, una estructura dramática, cerrada, fuertemente perspectivada en torno a la primera persona narrativa, casi siempre, que va buscando la mayor efectividad comunicativa, ese *avasallamiento* a que alude el propio Cortázar en su teoría del cuento breve. Se trata de un experimento directo, agresivo, que va derecho al inconsciente del lector, y allí le atrapa, le amarra a las palabras misteriosas, le sume en el escalofrío. La temática en servicio de este intento se centra en los terrores primordiales del hombre: la presencia de lo desconocido, de la muerte, de la soledad infranqueable, de los miedos a los otros, del paso imparable del tiempo. No es extraño que, en estos juegos terribles, Cortázar haya construido esas alucinaciones magistrales donde el espacio pierde coherencia y el tiempo va y viene a su gusto. Se trata, efectivamente, de hacer caer las seguridades de estas coordenadas cartesianas, de todo el pensamiento occidentalmente seguro, de estas débiles agarraderas que no pueden defendernos de la amenazadora presencia del cosmos. Y aunque no son cuentos de terror, propiamente, la comunicación funciona como en aquéllos. Las obsesiones, las pequeñas torturas cotidianas, de repente se han hecho relato, y están ahí, interesando como pesadillas nocturnas...

La imaginación aparece en los cuentos como primera instancia creadora, libre de interferencias, reina del relato. Los lazos con la realidad son muy sutiles, siempre subyacentes en las zonas oscuras del subconsciente, mediatizados por esa activa conciencia de lo casual, de lo maravilloso, del rito y el misterio. El cuento se pone voluntariamente del lado de los sueños, del lado de la ficción absoluta,

(2) Julio Cortázar: *Libro de Manuel*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1973.

y la función simbólica del lenguaje ocupa un primerísimo lugar. Ceremoniales cotidianos e incomprensibles, objetos insólitos, encuentros sorprendentes y definitivos, no son más que los elementos vivos y diarios del misterio. Y todo el cuento, construcción lingüística en una pieza, ofrece su redondez —su *esfericidad* que dice Cortázar— dispuesta para una comunicación que entra en lo más primitivo y específico de la literatura.

La cerrazón de la estructura cuentística, como en los cuentos primitivos, no admite interpretaciones, sino que *exige conductas* y las modela, impone una lectura esencialmente ética, promueve actitudes vitales y comportamientos. Y, además, de una manera oblicua, pone el lenguaje en primer lugar, y al escritor, encerrado en la suave coartada de la mentira total, de la creación absoluta. Con esta afirmación de la ficción sobre todo, en esta elección por la fantasía propiamente dicha, la lógica queda relegada junto con la razón, tanto en el proceso creativo como en el propiamente comunicativo. Y gracias a ello puede imponerse una visión del mundo, negadora, absorbente, vertida a los elementos totalizadores del cosmos. Que apunta a las más recónditas zonas de la sensibilidad, y las reivindica como materia literaria y narrable, como fuerza de creación definitiva, y como medio y modo de lectura.

Frente a este camino, las novelas de Julio Cortázar suponen el experimento al revés. Aquí la esfericidad perfecta del relato se convierte en caos aparente, en desorden, en progresión sin fin. Una estructura de galaxia, abierta a seguir creciendo, informan sus novelas que en realidad son una sola novela, que jamás —a no ser en la historia siguiente— resuelven los problemas, sino que constantemente los abren. Que nunca se dan por terminadas, como la misma vida, que no acaba y supera a los individuos. Si la imaginación se ocupa de seleccionar las historias y los momentos y el lenguaje, la reflexión interviene a la hora de estructurar todo esto, a la hora de obligar al texto a reflexionar sobre sí mismo, cuando tiene que proponerse como aventura del lector.

La intervención del escritor, antes absoluta y divina, ha de mostrarse ahora doblemente respetuosa. Primero, con la historia, troceada para reproducir la vida, y con los personajes, autónomos, ambiguos, solitarios en su persona como cualquier mortal. Y por fin con el lector, que debe aportar su bagaje de experiencias, y conocer e interpretar la novela con tan pocas pistas como la misma realidad, y con los mismos criterios.

Si en los cuentos la ficción se autoafirma como tal, en las novelas se impondrá como modelo del mundo, en el que se propone

incidir de manera analógica. El esquema imaginario y complejo que la novela obliga a elaborar para ser comprendida, esta visión plástica de parcelas del mundo literario, puede ofrecer pautas de comprensión de la realidad, insustituibles por otras, distintas y específicamente literarias. Debe abrir camino para una visión que vaya un poco más allá de lo puramente racional. Los lazos con el mundo son, pues, mucho más estrechos que en los cuentos, dirigidos a inquietar, subvertir, instalar la ficción como parte de la vida. Aquí, la imaginación pretende y consigue un puesto singular como arma de conocimiento, y éste es seguramente uno de los mejores logros de Cortázar que lo sitúa en lo más avanzado de la novelística de nuestros días.

Ambos caminos, en su negación de la lógica al uso, en su propuesta de una realidad que abarque la totalidad del hombre, incluido el misterio, se funden perfectamente, son uno al fin. El de la persecución de lo real como un todo, sin zonas ignoradas, pero en la conciencia de lo desconocido, sin fisuras, presente más allá de lo meramente razonador y fungible; sígnico y completo universo, donde los hombres encuentran significación ambigua, ritual, al total de la vida y las cosas: a su propia presencia ineludible.

Esta significación final es la gran búsqueda de Julio Cortázar. Y si en los cuentos se detiene en la plasmación de sus obsesiones y las nuestras, en la significación de los misterios personales, en las novelas llegará a la mostración imaginaria de una perspectiva al total humano. Perspectiva fuertemente enlazada a la realidad de su continente latinoamericano y del presente del hombre, obligatoriamente revolucionaria.

«OCTAEDRO», LOS ULTIMOS CUENTOS DE CORTAZAR

Octaedro son ocho relatos, ocho maneras de encarar la ficción y enfrentarse a aspectos insólitos del drama humano. Como quiere Cortázar, cada uno de ellos es «una presencia alucinante que se instala desde las primeras fases, para fascinar al lector, hacerle perder el contacto con la desvaída realidad que le rodea, arrastrarlo a una summersión más intensa y avasalladora». Su misma génesis tiene, según el propio autor, algo de misterioso y revelado. Algo de obligatorio. Y de la misma manera que el lector debe seguir con cada relato hasta terminarlo, el autor lo construye seguido, de un golpe. «Hay que arrancárselos», dice. Una vez que aparece, hay que seguir, como en aquel cuento suyo, dando a luz conejitos, palabras, juegos

temporales y amorosos hasta el punto final. Para el argentino, los cuentos son una manera de exorcizar sus propias obsesiones, una escritura que se quedá en la primera fase, inconsciente, de acción de los «demonios personales» —que diría Vargas Llosa— y apenas necesita el concurso de la razón. Por eso son muchas las constantes temáticas y formales de sus cuentos, por eso pueden ser agrupados una y otra vez en libros nuevos y seguir encontrándose unos a otros, seguir dando coherencia a un mismo universo.

Y *Octaedro* no es una excepción. Aunque se echen en falta los recursos espectaculares de «La noche boca arriba», de «las babas del diablo», o de «El perseguidor», de nuevo vamos a encontrar al hombre enfrentado con su destino, forzándolo; a la realidad, mediatizada por la comprensión ritual y matemática; al azar objetivo y los encuentros surrealistas, abrumando y asombrando a los sujetos que los buscan. En «Las fases de Severo» y «Cuello de gatito negro», Cortázar nos instala en esa parcela entre segundos en que la razón se vuelve inútil, el tiempo recurrente y mítico, y desaparecen las fronteras debilísimas entre la razón y la locura. Un escalofrío de pánico, cotidiano, y así todo extraño en el equilibrio de la narración y de los propios hechos suavemente misteriosos, recupera esa dimensión mitológica, secularmente religiosa, perdida para el hombre contemporáneo.

«Manuscrito hallado en un bolsillo» —a mi modo de ver, el más hermoso del libro— es el desafío de la casualidad y la matemática, la búsqueda del extraño momento en que coinciden lo previsto y lo real, lo lúdico casi imposible y el sentido común. En que una suerte de destino perseguido, se materializa en las mismas redes del juego, y, esta vez, arrastra con él toda la felicidad del encuentro. Se trata de la conexión surrealista, que convoca al azar y lo pone a su favor, que una vez vencida la ley de los números, puede repetirse y partir la vida en dos mitades, permitir la entrada de lo extraordinario en la realidad cotidiana, y encadenar en la entrega definitiva y total, en la esclavitud amorosa.

En «Verano», el símbolo del caballo, su natural y efectiva belleza salvaje se enfrenta a la inocencia de la niña y al tedio matrimonial. Es éste un cuento ambiguo, formalmente una pesadilla, de lectura arrastrante y devoradora.

Los minutos vacíos, la conciencia de la propia muerte y el abandono de la realidad, despegada como un adelanto del tiempo, consiguen «Liliana llorando», cuento impresionante si los hay, y una especial angustia, ambigua, centrada de nuevo en la casualidad y lo imposible, se materializa en «Ahí, pero dónde, cómo». El encuentro surrealista vuelve a hacerse carne en «Lugar llamado Kindberg»,

cuento que convoca otra vez a la Maga, a la espontaneidad de la mujer-niña, del goce erótico, del contacto inocente, casual, transitorio, colgado sin embargo de la rara maldición de lo que hubiera podido seguir siendo y no es.

Por último, y de confesada paternidad borgiana, «Los pasos en las huellas», donde, como en el maestro, la historia se pliega y se repite, se vuelve sobre sí misma en la progresiva identificación de las personas dispares. El secreto insoslayable y desvelado, el sorprendente final, abren una esperanza, imposible en ese terrible desesperanzado nihilista que es Borges, pero que aquí, en las manos de Cortázar, nos restituye la necesidad de la existencia, pese al desorden que ambos denuncian: frente a la posibilidad laberíntica que la misma estructura del cuento propone.

La constante es, pues, la investigación en el misterio, en lo desconocido, y esa especial averiguación de los ritmos matemáticos, que pueden introducirnos en la locura y el espanto, en los terrenos prohibidos. Gracias a un juego de manos entre ingenuo y sádico, gracias a la rara combinatoria de los viajes en metro o de las ceremonias de una especial enfermedad, Cortázar nos muestra aspectos de la complejidad humana, mundos que escapan a una visión tipificadora y puramente racional.

«LIBRO DE MANUEL», LIBRO DE ESPERANZA

Con *Libro de Manuel* se cierra, de alguna manera, el ciclo novelístico que su autor comenzara con *Rayuela*. Toda la búsqueda introspectiva, toda la captación de mundos individuales y de grupo, todos los hallazgos formales y esa teoría de la novela que se va gestando a través de ellas, sin salirse jamás de los márgenes de la ficción, todo esto encuentra en Manuel una perspectiva que antes no tenía, una finalidad en sentido ontológico y epistemológico.

En *Rayuela*, Julio Cortázar abría los horizontes novelísticos, construía un género nuevo en nuestra lengua. Una estructura caótica, de inmenso respeto al lector, donde una serie de capítulos «prescindibles» en cuanto a la historia narrada, le daban su verdadera significación, la enfrentaban consigo misma y la unían a toda la creación de su autor. Uno de estos capítulos, el 62, preludiaba el segundo escalón narrativo, el *62/Modelo para armar»*. Efectivamente, y tal como se venía anunciando en *Rayuela*, se construye ahora el mundo de las relaciones colectivas, de esos oscuros cambios marginales en que las conductas se ven envueltas involuntariamente. Una impo-

sición de la historia que desindividualiza a las personas desde una posición más global. Mientras en *Rayuela,* la presencia de Morelli —o del mismo Oliveira— supone el elemento razonador y al fin solitario; mientras las categorías del amor enfrentan irreductiblemente los elementos de comprensión cartesiana a esos otros, femeninos e inconscientes, representación del «amor loco», del entendimiento total y alucinado, intuitivo y libre, inaccesible al fin —en ese personaje mítico y doble, la Maga Talita—, aquí en *62,* ocurren parecidas cosas, pero sin estas presencias pensantes, sin saberlo, desconocidas al fin las fuerzas que nos mueven a contactos y separaciones, gestos creativos y nuevos o costumbres tediosas. Un cambio de sensibilidad, profundo y oscuro, está actuando sobre los personajes, que no aparecen sino como testigos de toda esa realidad nueva y asombrosa.

A partir de estas mutaciones incontroladas, profundas, Cortázar escribe *Libro de Manuel.* Y esta vez, el deseado cambio se abre a perspectivas globales, a posibilidades masivas e históricas. Aquí se ve el camino. Y se persigue voluntariamente.

Primero, la autoconciencia desmadrada de *Rayuela* encarna en los personajes más activos. Luego, la busca de registros sensibles nuevos. Aquí, un grupo de revolucionarios vive, discute, piensa, pasa, pero con una perspectiva clara: la revolución.

La «Joda» —esa palabra argentina que significa «gran juerga», que tiñe la acción de elementos eróticos y gozosos— no es tanto la organización como las actividades contestatarias y divertidas que se van llevando a cabo. Y «La Gran Joda» es ese momento oscuramente esperado, desconocido, al que los personajes tienden y contribuyen. Mientras, el grupo de sudamericanos en París va haciendo de la imaginación un arma revolucionaria, y va planteándose todas las cuestiones que tal perspectiva les impone. La Revolución es, pues, el gran tema de *Libro de Manuel,* donde se dan cita todas las verdades formales de Cortázar, esta vez con un camino, una meta a la que apunta toda su estética.

Estructuralmente, *Manuel* ofrece al menos tres planos narrativos, por los que discurren otros tantos modos de vivir y relacionarse con la revolución. El primero, el álbum de recortes que el grupo de amigos prepara para que el niño aprenda a leer, esto es, el «libro de Manuel» propiamente dicho. Cuarenta y tantos artículos de prensa, sucesos relacionados casi siempre con la represión policial en América Latina o en Francia, que, además de dar el fondo a la acción y la palabra de los jóvenes terroristas, van a suponer, dentro de la ficción, el papel del «mundo representado». La realidad, gracias a

la «trasparencia» de la prensa —a su fiabilidad y su «inexistencia» como texto— entra directamente en la novela, en este plano auténticamente nuevo en Cortázar, el que más contribuye a hacer de esta obra un medio comunicativo infinitamente más directo que las otras. En cualquier caso, gracias a este plano, el lector comprende la «joda» y su gente, tiene elementos de juicio que le invitan a pensar largamente sobre el mundo mismo. Se trata del mundo real que en la novela aparece con una finalidad central: la justificación de la violencia revolucionaria.

El segundo plano es el de la trama novelesca, el de la verdad ficticia. Allí se nos cuenta la manera que los personajes tienen de vivir el primero. Desde el pensamiento y la palabra a la acción, todo gira en torno a la realidad. Y es seguido desde una cotidianidad asombrosa. La imaginación de Cortázar hace entrar elementos insólitos y humorísticos —ciertos animales y hongos— y el erotismo adquiere auténtica y cruda belleza. Se trata de una manera de acercar la vida diaria de los revolucionarios, y esta vez, la poesía de lo erótico es menos idealizada, pero siempre bella y delicada.

El tercer plano es el de la reflexión del texto sobre sí mismo, regresivo en relación con las novelas anteriores, pero imprescindible en la novela abierta. El texto, pese a los intentos de «inmediatez» que propone Cortázar, se plantea a sí mismo como aparato, como mentira creada. Esta vez es *muy parecido* a la realidad, pero no es la realidad misma... aunque la lleve dentro. El lector debe reflexionar y ordenar, instalar, juzgar... literatura y mundo.

Todos estos materiales se distribuyen en 74 capitulillos, que gozan de la independencia y la autonomía de un relato, pero que han de ser leídos juntos para no perder las infinitas ilaciones del total. La novela así parcializada se ordena en estructura cinematográfica y musical, donde tema, ritmo, intensidad y duración son aspectos pertinentes. Como allí, espacio-tiempo y perspectiva se relativizan y se mezclan. Hay visiones paralelas y dobladas que complican una lectura que, en general, se mantiene a un nivel de inteligibilidad más acusado que en sus anteriores novelas.

Manuel, el verdadero protagonista del libro, ese niño que, a diferencia de Rocamadour, no muere, sino que espera, va y viene, inconsciente, a lo largo de los tres planos. Para él se recoge este catón nuevo, en que el niño aprenderá a un tiempo el mundo y la palabra. Para él, para proporcionarle un mundo más justo y feliz, trabajan sus padres y los compañeros de sus padres. Por él, finalmente, se torturan las cabezas y razones, en los problemas que la acción y el mundo plantean. Por primera vez, este pequeño niño,

normal y cuidado, que sigue viviendo como razón última, nos trae la Esperanza. La obra abierta, que ofrecía la visión de un mundo sin pautas de conducta, de un hombre desarraigado y desorientado en la amoralidad de su entorno, sirve también a ese futuro libre y posible, mejor y más dichoso. En este libro, donde todo significa, las portadas han sido verdes. La historia ha quedado abierta.—*ROSA MARIA PEREDA (Maqueda, 101. 3.° C. MADRID-24).*

ALMAFUERTE: ETICA Y ESTETICA A CONTRAPELO DE LA HISTORIA

Hemos elegido la figura de Almafuerte (1) para ejemplificar una estética y un *ethos* particularísimo dentro del cuadro histórico-social finisecular.

Almafuerte ha sido a menudo catalogado como romántico, junto con Andrade, Guido y Spano y Ricardo Gutiérrez (2), pero también se lo considera *moderno* por la naturaleza popular de sus temas y dicción (3). Ya sea que se lo clasifique de romántico rezagado —como lo sugiere Emilio Carilla (4)— o como moderno adelantado, el hecho es que Almafuerte escribe en pleno auge modernista (5) una poesía netamente original, muy opuesta al gusto y a los cánones estéticos de los cenáculos de la época. Sus primeros poemas aparecen en 1877 (6), y su estilo ya queda definido desde este comienzo: es la suya una poesía imprecatoria, profética, estridente, de denuncia del dolor humano, de imprecación a Dios que lo tolera, de hermandad

---

(1) Seudónimo de Pedro Bonifacio Palacios (1854-1917).

(2) Con este grupo lo ubica Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina,* «Los Modernos», tomo I, Buenos Aires, 1925, p. 499.

(3) *a)* Ernesto Morales, en *El sentimiento popular en la literatura argentina* (Buenos Aires, 1926), anota: «Ya estudiaremos sus (del modernismo) características, porque antes debemos ver la obra de Fernández Espiro y Almafuerte, que se resistieron al nuevo movimiento» (p. 115). Almafuerte aparece en esta obra en la subdivisión titulada «Epoca moderna».

b) Emilio Carilla anota: «Almafuerte fue poeta romántico. Nuestro *último* poeta romántico, dentro de una continuidad perceptible...» (el subrayado es nuestro), en el ensayo incluido en sus *Estudios de literatura argentina (siglo XIX). Cuadernos de Humanitas,* Tucumán (Argentina, 1954), p. 9.

c) César Fernández Moreno lo coloca entre los miembros de la tercera generación romántica, junto con Rafael Obligado, en su *La realidad y los papeles.* Ed. Aguilar, Madrid, 1967, página 38.

(4) *Op. cit.,* p. 9.

(5) El crítico español Julio Cejador descubre a Almafuerte en las páginas de *Nuevo Mundo* en mayo de 1917 y suscita una polémica por oponerlo —y suponerlo— a Rubén Darío.

(6) Dato suministrado por Ricardo Rojas en *op. cit.,* p. 500.

con el sufriente. Como su antecesor espiritual, Sarmiento, Almafuerte no sabe cantar (7), vocifera utilizando la voz que mejor le cuadre: la milonga popular, el dicho prosaico, la resonancia bíblica. Nos encontramos entonces con un poeta que desdeña el oropel de las palabras en pleno auge de lirismo musical (8); él mismo se declara un defensor de la chusma, en momentos que la poesía se convierte en arte para minorías exquisitas. Estéticamente, Almafuerte es un *raro* en su época.

Históricamente hablando, Almafuerte también parece ir a contrapelo de la temática oficial, aunque, según veremos, está en contacto con una realidad vital muy auténtica. Almafuerte escribe para la generación del 80 (9), durante la primer presidencia de Roca y de su desgraciado sucesor: Juárez Celman. Son éstos los años de la capitalización definitiva de Buenos Aires, de la apertura del país al aluvión inmigratorio, de las grandes inversiones de capital inglés. Son éstos los años en que el país cree haber cumplido la visión de los padres de la patria —Rivadavia en especial— al conseguir, con el incremento agropecuario, un desarrollo comercial casi milagroso. La gran capital, en especial, se siente ya a la par —en lujo y progreso— de las capitales europeas que tanto ha admirado. En medio de esta aparente prosperidad del grupo dirigente, y de las obras celebratorias de este esfuerzo que estos estadistas-literatos escriben (10), Almafuerte se

(7) Ezequiel Martínez Estrada en *Para una revisión de las letras argentinas* (Buenos Aires, 1967) lo compara, por lo estentóreo, a José Mármol, y anota con certeza que las estridencias de los proscriptos —a los que perteneció Mármol— habían sido acalladas por el proceso de organización nacional.

(8) Rafael Alberto Arrieta, en su *Historia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1959), tomo III, p. 339, anota: «Las asambleas políticas oyeron durante años declamar estentóreamente aquellos endecasílabos que se volcaban con abundancia y énfasis de oratoria popular. La imprecación bíblica del poeta ante el "fantasma horrible de la patria" debió de conmover a los auditorios enardecidos, al par que los entretenía ese duelo personal con las potencias supremas...» Vemos que Almafuerte no está exento de oratoria, pero en esto se acerca más a Víctor Hugo que a Rubén Darío, y quizá está más próximo a la retórica de sus predecesores argentinos: Olegario V. Andrade y Carlos G. Spano.

(9) Martínez Estrada (*op. cit.*) resume el período así: «Exterminio del indio, capitalización de Buenos Aires, reparto de tierras fiscales y su venta en Londres, empréstitos, ferrocarriles, frigoríficos, primera presidencia rivadaviana de Roca, burocracia, nuevo patriciado de hacendados y latifundistas, etc.» En la misma obra, refiriéndose a la actitud de la literatura en ese mismo período (1880-1900), dice: «Desde 1880 parecería existir esa prohibición o censura implícita y táctica a que se refirió Alberdi, de no escribir sobre el país sino para enaltecer su capacidad extraordinaria de producir trigo y ganado, buenos dividendos, paz y trabajo; de olvidar el pasado luctuoso, de encerrar a los padres en el asilo, de disimular los atropellos del poderoso contra el débil y los abusos de la justicia y la policía, sin más tarea que atender desde que cambiaron las tácticas del juego en la lucha por la vida. La consigna era: no alarmar, no ahuyentar, no escandalizar, no espantar al inmigrante ni al banquero» (página 217).

Guillermo Ara estudia el reflejo del período en la novela en su libro *Los argentinos y la literatura nacional* (Buenos Aires, 1966), en el capítulo titulado «El 80 y la imagen de la vida vulgar», pp. 99-113.

(10) Esta doble actividad del grupo dirigente está muy bien estudiada en la obra *El 80: Visión del mundo*, por Santiago González y otros (Buenos Aires, 1963).

dedica a hablar de la chusma, de su dolor y de su desamparo. Es curioso anotar aquí que algunos de los miembros de este grupo dirigente —Mitre, Lucio V. Mansilla— aplauden a Almafuerte (11), y reconocen en él su vigorosa originalidad, y de que es precisamente *La Nación,* el diario oficialista, el que publica muchos de sus poemas.

Políticamente, Almafuerte también había demostrado su heterodoxia. Había sido partidario de Alsina y anticapitalino. Hombre de la campaña siempre, evitó la Gran Aldea y prefirió vivir y ejercer su profesión de maestro en el campo. Almafuerte representa esa desconfianza del viejo criollo federalista, por los políticos e intelectuales de la capital.

Pero el poeta, si bien aislado de las corrientes estéticas y la orientación política vigentes en su tiempo, no es un heterodoxo en la historia de la cultura argentina. Está entroncado con la orientación ideológica de Sarmiento, otro escritor profético e imprecatorio que parece también marginario por las mismas circunstancias de su nacimiento y educación provincianas. Pero recordemos que Sarmiento tiene conciencia de su pasado histórico, como lo atestigua en *Recuerdos de provincia,* y que aun proscripto, sigue el curso de la historia argentina desde Chile donde se asila, y es allí, al escribir *Facundo,* cuando toma conciencia de esta historia y comparte su responsabilidad por esa civilización que ha olvidado en los salones de la capital, la vigorosa barbarie que prohíja en la campaña y retorna con Rosas.

Por su parte, Almafuerte, maestro en pueblitos perdidos de la campaña bonaerense, periodista en los diarios provincianos, también se hace eco de esos olvidados de la gran planificación, de esos inmigrantes a quienes no se les ha dado la tierra, de esos criollos que languidecen en un sistema que no les ha asignado más lugar que en la peonada. El poeta vive sumergido, en el mejor sentido, en la conciencia histórica de su país.

Podríamos anotar en esta misma línea de jueces-profetas a Ezequiel Martínez Estrada, que con su *Radiografía de la Pampa* continúa el análisis descarnado de la realidad nacional de signo negativo, y a los jóvenes revisionistas que forman el grupo llamado de los *parricidas* (12).

Trataremos de revisar brevemente la obra de Almafuerte desde dos vertientes: la histórico-social, y la metafísica personal. Almafuerte,

---

(11) Nos referimos en especial a Ismael y David Viñas y a Rodolfo Kursch, y el resto del grupo que publica la revista *Contorno.* Estos jóvenes escritores dedican un número —diciembre de 1954— precisamente a reevaluar a Martínez Estrada. Dicho estudio y juicio es motivo del primer ensayo de Emir Rodríguez Monegal en su libro *El juicio de los parricidas* (Buenos Aires, 1956), en el capítulo titulado «Martínez Estrada o la toma de conciencia».

(12) Carlos Mastronardi, en *Formas de la realidad nacional* (Buenos Aires, 1961), p. 70, anota: «Hemos tenido muchos poetas religiosos: Almafuerte es nuestro único poeta metafísico.»

como casi todos los escritores de corte profético, es un metafísico (13). Su poema «El misionero» (1905) es el mejor ejemplo de su *ethos* y de su estilo. Precisamente, en esta obra, su denuncia y su afán de redención propia y ajena, su insistencia sobre la gratuidad del dolor humano, se basan en una visión de lo Perfecto y Absoluto que no se da jamás en el campo humano. Su compasión humana se basa en esa certeza de que el abismo no será salvado jamás, de que el hombre es un ángel caído que ya nunca ha de encontrar su morada en este mundo, excepto en el pecho de otro corazón amante y sufriente como él.

En «El misionero», el franciscano, que es una tenue encarnación del poeta, es un vicario del hombre frente a Dios, no a la inversa. El fraile es el que, arrastrándose junto al sufriente, puede implorar por él:

Y allí, con su sayal hecho jirones
Y apoyando en su can la flaca diestra,
Aquel fraile de Dios era la muestra
De cómo trata Dios los corazones (p. 14).

....

Cual pudiera un bohemio, el Franciscano,
Se puso a platicar con su jauría...
¡No caemos del todo, sino el día
Que cuando pasa un can, pasa un hermano!

¡El ser hombre es gemir, magüer los nombres
Con que tu pobre condición revistes;
Y por eso las bestias, que son tristes,
Cuando sospechan un dolor, son hombres! (p. 30).

Pero existe en ese hombre caído y perseguido en su estrecha circunstancia, un afán de absoluto:

Como chispa fugaz y estrofa trunca
Palpita lo absoluto entre los pechos;
La verdad miserable de los hechos
No es la misma verdad, ni será nunca (p. 30).

Y el poeta establece la Caridad como atributo divino, y el amor como atributo humano:

La caridad es Dios, y es la más bella,
La más profunda nota del Calvario;
Pero, piense también el temerario
Que Jesús no es camino, sino estrella (p. 32).

(13) Almafuerte: *Poesías completas* (introducción de Alvaro Yunque). (Buenos Aires, 1955.) Todas las citas de la mencionada edición.

Pero el franciscano —vicario del hombre— se debe entregar a la chusma, que es su sacerdocio:

En vano, Chusma sacra, en vano jipas...
¡Tienes que trasponer los Infinitos,
Desde el collar de soles de un sistema
Hasta cualquier montón de insectos muertos! (p. 33).

....

Chusma ruin, que tus dedos como sondas
Hurguen en las heridas de mi brega,
Tú palparás al menos, si eres ciega,
Que las hechas por ti, son las más hondas.

En tu árido Desierto soy la palma
Que fue sombra, fue templo y fue cenáculo;
Ven a mí, que devore tu tentáculo
Los ubérrimos dátiles de mi alma (p. 37).

Y es aquí donde Almafuerte postula su visión de la vida como lucha, en la cual el fracaso es una forma de victoria:

Mi concepto del triunfo no consiste,
Ni en lucir, ni en mandar, ni en temer suerte:
Yo soy el triunfador y soy el fuerte,
Porque no me acobardo de lo triste (p. 37).

Y reitera su calidad de contaminado, de sucio por elección y por contagio, en esa particularísima concepción del activismo moral que sustenta:

Pues el que quiera conservarse puro,
Muchas veces tendrá que no ser bueno (p. 37).

....

Por eso asegura a la chusma:

Aquí estoy, si me manchan tus minucias,
Tus terribles minucias, más me place:
El obrero mejor, el que más hace,
Tiene las manos más que todos, sucias (p. 37).

¡Peculiar misión la del poeta-misionero, la de enrostrar a Dios su falta de eficacia, la distancia que lo separa de sus criaturas! Y a este

absmo insalvable entre el hombre —no irredimible— y el Creador Perfecto, el misionero lo pretende cubrir con un desafío sobrehumano:

No soy el Cristo-dios que te perdona...
¡Soy un Cristo mejor, soy el que te ama!

....

¡Pulpa sin gratitud, no sabrás nunca
Que yo luché con Dios, que te moldea!... (p. 37).

En «Milongas clásicas», Almafuerte adopta la estrofa octosilábica del cuarteto popular, para entonar un canto de suburbio con resonancias universales. Su mero título indica ya, como lo observa Martínez Estrada (14), esta antinomia obvia del poema. El vate aquí desciende a cantar al nivel de la chusma:

Por ti voy a descender
A detalles y simplezas;
La basura de tus piezas
Con mi espíritu a barrer.

....

A rasgar esa barrera
Que juzgarte nos impide:
¡Necio mundo que divide
La sonrisa más ligera! (p. 45).

¡Qué lejos estamos aquí de la elevación e inspiración divina de los vates clásicos, cómo se insiste en salvar el abismo que separa al poeta de esa inmensa mayoría para la cual canta! Pero como en el caso de «El misionero», aquí el poeta no se dirige sólo al corazón, quiere ser programático, renovador, no retórico:

¡Con mis alas gigantescas,
Que a la vez que se agitaron
Con su viento alborotaron
Como a polvo, a las ideas! (p. 45).

---

(14) Alvaro Yunque, en el estudio previo a la edición citada, dice: «... Dejando en olvido a Jehová, al Anaké y otros recursos retóricos y resolviendo en la tierra, como hombre, la injusticia y el dolor que causan los hombres. Así es un poeta social, cívico, político, revolucionario. La musa mística toca tangencialmente la tierra y huye. Esto aplauden los poderosos, los usurpadores de su riqueza» (p. 16). Recuérdese que similares razones obligan al mismo Alvaro Yunque a incluir sólo algunos poemas de Almafuerte en su libro *Poetas sociales de la Argentina.* Le dice, sin embargo, un cálido y penetrante estudio en su *Literatura social en la Argentina* (Buenos Aires, 1941).

Fiel a ese plan, a la chusma se le recordará su simpleza, su falta de sentido de orientación propio, su ceguera:

O tal vez en las aceras,
Donde hierven tus pasiones,
No penetran más razones
Que las grandes y primeras.

....

O tu informe con razón,
Sufrirá, como lo era,
Los pedazos de cualquiera
Que domine tu emoción;

Y no pasa de la mano
Que te aprieta, tu reforma;
Y reviste nueva forma
Cada nuevo soberano (p. 46)

Sin embargo, un *olfato cerebral* conduce al poeta a esta majada, y el poema deviene entonces un canto al trabajo y a esa suciedad con olor a santidad de que hablaba el misionero, ya que:

No hay oficio menos pulcro
que el oficio del vivir (p. 50).

Y la milonga acaba en una tensión hacia lo ideal, la única dimensión del futuro que hasta la chusma necesita:

Porque al hombre y las naciones
Lo real les bestializa
Si a su ser no diviniza
Blando riego de ilusiones (p. 53).

....

Realidad: ¡lo que no ve
Más allá de lo que ves!
Ilusión: ¡lo que no es:
Es decir, lo que será! (p. 54).

Vemos así cómo un poema de corte metafísico como «El misionero», lo mismo que la milonga dedicada a la chusma, tratan de resolver esa tensión dominante del *ethos* de Almafuerte: implican un descenso contaminador hacia el caído, previo y necesario para poder aspirar hacia ese absoluto o ideal que parece ser —junto con la inevitable vileza— la deseada morada espiritual del hombre. Tanto la confesión del franciscano, como el canto programático de la milonga, se disuelven en este ideal casi místico, no específico. Incluso el hermoso poe-

ma «Sombras de la Patria», cuya versión original es de 1890, momento históricamente de crisis para el país, resuelve el conflicto ideológico en términos similares: lo que no es la patria —la sombra de lo que debe ser— ese gran vacío dolorido que cruza por la historia, tiene, en la mente del poeta, un solo recurso apelatorio: ¡Dios!

Nos encontramos, pues, frente a una poesía en la cual el destino humano es el tema central de su canto. Un destino circunstanciado, pero visto también como inevitable curso de sufrimiento gratuito. A esta circunstancia mezquina, a este horizonte cerrado, el poeta de los humillados, como lo llama Martínez Estrada, opone una apertura hacia lo absoluto. Esta aparente falta de solución doctrinaria, de remedio programático, esas denuncias sin reforma propuesta subsecuente, han promovido juicios negativos incluso de aquellos que comparten las simpatías de Almafuerte (15). Merece destacarse, sin embargo, que el poeta toma conciencia de la circunstancia histórica y social que lo rodea, que la convierte en eje de su temática, y que se convierte así en un poeta cuya metafísica está basada no en supuestos axiológicos abstractos y subjetivos, sino en realidades histórico-sociales que habían permanecido ausentes de la poesía de sus contemporáneos.—*MARTA MORELLO FROCH (The Ohio State University Dp. of Romance Languages 1841 Millikin Road. COLUMBUS, Ohio 43210).*

(15) Almafuerte escribe sobre el modernismo: «... En mi concepto, el modernismo no es nada más que la saciedad, el hastío, la insensibilidad de las maneras conquistadas —que llamamos clásicas, por lo mismo que ya están consagradas y probadas como buenas—; el instinto de que lo nuevo es más eficaz que lo ya conocido, porque se maneja con más amor y con más brío; el resultado de haberse conseguido una facilidad tal para hacer belleza, que ya no se sienten, ni esa belleza ni el deleite de producirla» (p. 95) de «Evangélicas», en *Obras completas* (prólogo de Luis Alberto Ruiz). Buenos Aires, 1954.

FESTIVAL DE CANNES: XXVII EDICION

Del 9 al 24 de mayo se ha celebrado, con arreglo a la nueva fórmula puesta en marcha en 1969 como consecuencia de los sucesos que provocaron su interrupción el año anterior, el festival cinematográfico más importante, tanto en relación con la cantidad de películas presentadas como de las transacciones comerciales realizadas, de los múltiples que se celebran anualmente, en la pequeña ciudad mediterránea de Cannes. Resulta muy difícil dar una visión global de las alrededor de trescientas películas presentadas en sus diversas secciones —selección oficial, integrada por películas a concurso y presentadas fuera de concurso, semana de la crítica, quincena

de realizadores y mercado del film—y llegar a saber si la calidad de la última edición ha sido superior o inferior a las anteriores, porque el Festival de Cannes es una especie de escaparate, donde se exhibe la parte más significativa de la producción mundial, y lo que realmente cuenta es que la muestra presentada sea lo más amplia posible, y este año, como en los anteriores, ha vuelto a dar una completa visión de las películas más avanzadas, tanto a niveles estéticos, como comerciales o técnicos.

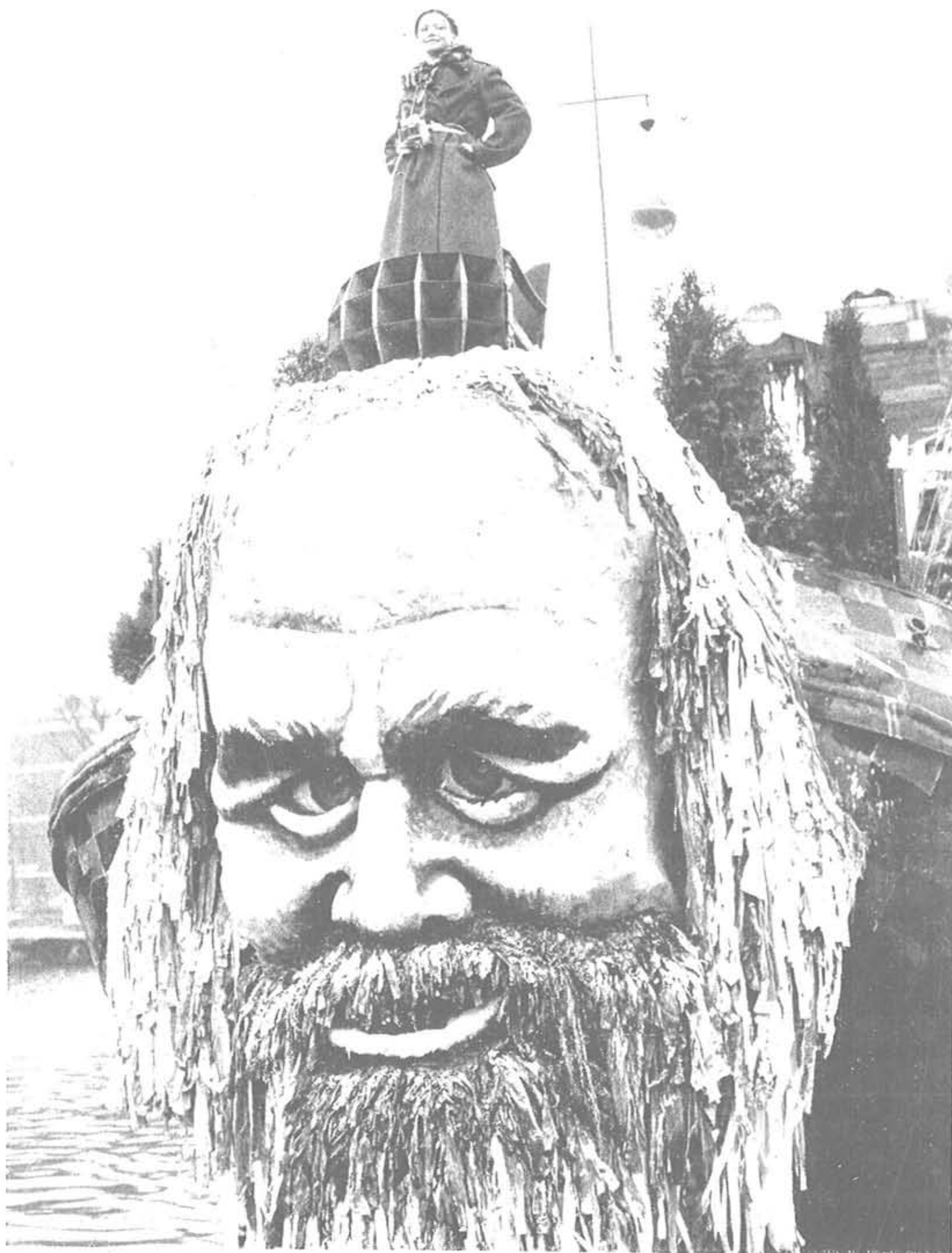
Destacan con claridad, entre la enorme cantidad de películas presentadas, dos obras maestras: *Lancelot du Lac,* de Robert Bresson, una de las grandes figuras del cine mundial que, finalmente, ha podido realizar uno de sus más queridos proyectos y ha logrado uno de sus trabajos más perfectos y llegar a la cima de su peculiar estilo, lentamente decantado a lo largo de su obra; y *Celine et Julie vont en bateau,* de Jacques Rivette, obra experimental, de muy larga duración, donde hay que contar, por encima de la espontaneidad de unos actores-personajes y una historia enraizada con lo mejor de la literatura infantil, una larga serie de revolucionarios hallazgos en el tratamiento de la estructura de la obra.

A continuación se enumeran unos breves comentarios sobre las películas, por una u otras razones, más significativas; no se han incluido los referentes a las dos anteriormente citadas porque su complejidad y riqueza hacen necesarias nuevas visiones, fuera de la tensión característica del festival, y un mayor espacio, ni tampoco el correspondiente a *El espíritu de la colmena,* de Víctor Erice, proyectada dentro del cuadro de la semana de la crítica con gran éxito de crítica y público, por haberse analizado ampliamente en estas mismas páginas (*).

«A BIGGER SPLASH», DE JACK HAZAN

El documental de arte es un *género* cinematográfico que, salvo muy contadas excepciones, carece de interés porque da obras que se reducen, en el caso de que el artista tratado esté muerto, a hacer un análisis más o menos profundo de su trabajo y, en el mejor de los casos, a exponer las circunstancias en que se desarrolló y, en el caso de que esté vivo, a observar sus maneras de realizarlo, su concepción artesanal, y a unas palabras, más o menos lúcidas, de él sobre su obra, pero que siempre dejan al margen el cómo, el porqué,

(*) Véase Menene Gras: «Alrededor de la colmena», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 286, abril de 1974, y Augusto M. Torres: «Complejo de Frankenstein», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 291, septiembre de 1974.



Sweet Movie, de Dusan Makavejen



La Paloma, de Daniel Schmid



The Nickel Ride, de Robert Mulligan



Thieves Like Us, de Robert Altman



Mahler, de Ken Russell

las razones por las cuales un determinado artista ha servido de filtro para originar una determinada obra, característica de una época muy concreta, a partir de los elementos que le rodeaban.

A bigger splash, primer largometraje del británico Jack Hazan, que no sólo ha escrito el guión y dirigido la película, sino realizado la fotografía, en cuya minuciosa creación ha tardado cuatro años, desde 1970 hasta 1974, es un documental de arte en la medida en que se centra en la personalidad y la obra de David Hockney, uno de los más conocidos pintores actuales ingleses, pero de una extraña naturaleza en cuanto lo que pretende —y consigue— exponer son las razones que le llevan a pintar un cuadro determinado, analizar diversos elementos, personajes, lugares y sensaciones, de los que Hockney ha extraído las diversas partes que se han cristalizado en ese cuadro y su forma de estructurarlos de una determinada manera.

Por lo tanto, *A bigger splash* es, al mismo tiempo que un documental, una obra de ficción, porque lo que realmente hace es narrar la forma en que Hockney pinta uno de sus cuadros, pero no reduciéndola al simple proceso artesanal, llenar una tela de pintura, sino llevando las cosas hasta el fondo y exponiendo las razones que le impulsan a pintarlo, lo que puede hacer dado el estilo hiperrealista de Hockney.

La historia narrada, verdadera o falsa en la medida en que, o bien se da una falsa explicación de las razones de ser del cuadro, o bien Hockney ha pintado un determinado cuadro que se avenía convenientemente a las necesidades de la historia, es de una gran complejidad y se centra en las relaciones e interrelaciones de un amplio grupo de personas que giran alrededor de David Hockney.

Jack Hazan, con *A bigger splash,* no sólo ha realizado un extraordinario documental de arte, abriendo una nueva y auténtica vía al «género», sino que se sitúa a la cabeza de los realizadores de su país por la extremada sobriedad, minuciosidad y habilidad con que ha sabido realizarla.

«LA PALOMA», DE DANIEL SCHMID

A comienzos de los años setenta nace en la República Federal Alemana lo que puede denominarse un nuevo estilo cinematográfico cuyos principales puntos de apoyo son el empleo consciente de una serie de elementos teatrales, hasta el momento ausentes del cine por la claridad de su origen, y la incorporación de la ópera, tanto como música de fondo como directamente cantada por los actores,

que también por su origen teatral había permanecido ausente de las películas.

Nace, por lo tanto, lo que se podría definir como cine-ópera, de la mano de Werner Schroeter, situado dentro del terreno del cine no-narrativo, cuya mejor obra es *Der tod der Maria Malibran* (1972), pretendida biografía de la conocida cantante a través de una desmesurada interpretación de una amplia selección de fragmentos de ópera; aunque la obra más rica realizada hasta el momento sea *Ludwig II* (1972), de Hans-Jürgen Syberberg, que emplea la ópera y las técnicas teatrales, para hacer una biografía crítica de la vida del famoso monarca, de una forma similar a la empleada en las primitivas películas «mudas» para hacer reconstrucciones históricas.

Daniel Schmid, suizo-alemán educado en la República Federal, ha continuado el camino abierto por sus colegas, y tanto en *Heute nacht oder nie* (1972), su primera película, como en *La paloma,* ha aplicado la fórmula del cine-ópera a la narración de una historia tradicional que podía haber desarrollado de cualquier otra manera.

En *La paloma,* que es un melodrama de tipo tradicional en cuya narración se han introducido elementos teatrales y operísticos, se puede hacer una clara diferenciación entre fondo y forma en la medida en que la consolidación entre ambos bloques no es sólida. El problema estriba en que el melodrama, donde no falta ninguno de sus agravantes, por sí solo no tiene interés y su belleza reside en la forma en que está narrado. Ocurre como en algunas primitivas comedias musicales, por ejemplo en las de Busby Berkeley, cuya trama carece de atractivo y su valor reside en los soberbios números musicales. Tras una extraordinaria presentación, que constituye casi un tercio del total, el interés decae y sólo sube en los «números musicales».

«IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE», DE PIER PAOLO PASOLINI

Del exacerbado naturalismo apoyado en una ideología cristiana, que era la base de sus primeras películas, Pier Paolo Pasolini ha pasado, tras una etapa de transición en que, al tiempo que realiza sus obras maestras, *Uccellacci e uccellini* (1966) y *Teorema* (1968), este naturalismo se mezclaba con una tradición literaria clásica, a un naturalismo del mismo signo, pero ahora basado en una clara ideología pagana.

Las implicaciones morales, de origen cristiano, que constituían la base de sus primeras películas, tras alcanzar una tónica completamente religiosa, de origen griego, en las que se basan *Edipo rey*

(1967) y *Medea* (1969), se han convertido en paganas, constituidas por un máximo disfrute de los placeres del cuerpo y el mundo, y han dado lugar a *Il decamerone* (1971), *I raconti de Canterbury* (1972) y *Il fiore delle mille e una notte;* aunque unas y otras, desde la primera a la última, tienen una similar forma narrativa que, mientras en los primeros casos partía de un auténtico primitivismo, ahora se consigue de una manera artificial, pero que, en ambos, da unos excelentes resultados.

En *Il fiore delle mille e una notte,* que, como las otras dos, es una adaptación de famosas colecciones de cuentos, en este caso de *Las mil y una noches* ha conseguido, más que en los otros, una narración con un tono muy similar al original, cuyo único inconveniente es que, dada la larga longitud de la película y haber conservado la característica estructura árabe de historias que se cruzan y se entrecruzan, más allá de una evidente dificultad para seguir las diferentes narraciones hay una primera parte compuesta por sucesivos inicios de relatos, así como una última integrada por sucesivos desenlaces, que están en desequilibrio con el resto en que mezclan historias en pleno desarrollo.

«LA TIERRA PROMETIDA», DE MIGUEL LITTIN

Dos hechos históricos, los doce días que duró el mandato de Marmaduque Grove, primer presidente socialista de Chile, en 1932, y la constitución, en esas mismas fechas, de una cooperativa campesina en tierras abandonadas por los latifundistas, sirven a Miguel Littin para construir su segundo largomertaje, íntegramente realizado durante el mandato de Salvador Allende, segundo presidente socialista de Chile.

Lo primero que llama la atención en *La tierra prometida* es su tono pesimista y su lado premonitorio; acabada en junio de 1973, tres meses antes de los sucesos que costaron la vida a Allende y pusieron punto final a la experiencia socialista, la película termina con una matanza, como consecuencia de la caída de Grove, que marca el final de los esfuerzos y los logros de la cooperativa agrícola.

El problema de *La tierra prometida* estriba en que Miguel Littin, cuyo primer largometraje, *El chacal de Nahueltoro,* tiene mucha mayor originalidad, para poner en pie su historia ha utilizado, en primer lugar, una iconografía directamente extraída del tropicalismo brasileño y, más concretamente, de las películas de Glauber Rocha mezclados con elementos empleados por Miklós Jancsó en sus últimas producciones y, luego, ha utilizado una planificación, basada en el

constante empleo de planos muy largos, que no es más que una consecuencia del peculiar estilo de Miklós Jancsó; pero, tanto en uno como en otro casos, el resultado obtenido ni tiene autonomía por sí mismo ni, lo que es aún peor, tiene valor como *pastiche.*

Lo que no impide que, dada la muy baja calidad de las películas chilenas puestas en circulación a partir del golpe de estado de septiembre de 1973, ésta sea la mejor y haga pensar que el cine chileno, surgido de la nada hacia 1968, que sufrió una gran conmoción durante el período Allende, desaparezca, dado que la totalidad de los realizadores interesantes actualmente viven en el exilio.

«AU-DELA DES SABLES», DE RADU GABREA

El cine rumano, en unión del búlgaro y el que se realiza en Alemania oriental, dadas las características económicas de estos países, tiene mucho menor interés que el que se hace en los otros países socialistas europeos y, por lo tanto, es mucho menos conocido fuera de sus fronteras y en el que no trabaja ningún realizador con una personalidad marcada.

Por esto sorprende agradablemente *Au-dela des sables,* segundo largometraje de Radu Gabrea, que se plantea un tema característico de las cinematografías socialistas, la evolución sufrida por el país a lo largo de este siglo vista a través de los cambios ocurridos en una comarca, un pueblo, una familia o un individuo, y que resuelve con un estilo muy personal, mezcla de barroquismo y romanticismo, en el que no falta un aire primitivo, gracias al que logra una fuerza narrativa que, en la actualidad, cada vez resulta más difícil encontrar.

En su primera película, *Trop petit pour une si grande guerre* (1971), al dar una visión de la situación rumana durante la segunda guerra mundial a través de los ojos de un niño, no logra sus propósitos por caer en ese ternurismo que caracteriza a la mayoría de las películas interpretadas por niños, pero en *Au-dela des sables* consigue, al narrar la crónica de los principales acontecimientos vividos por su país durante este siglo a través de los ojos de un joven que trata de vengar la muerte de su padre, Radu Gabrea consigue un clima delirante, lleno de pasiones, muy particular, que da como resultado una película que, aunque no es perfecta, tiene un gran interés.

«LET MRTVE PTICE», DE ZIVOJIN PAVLOVIC

De una manera aún más descuidada, si cabe, que en sus anteriores obras, Zivojin Pavlovic cuenta en *Let mrtve ptice (El vuelo del pájaro muerto)* otra de sus características historias tan cargada de pe-

simismo que se convierte en el eje narrativo alrededor del cual giran los distintos personajes.

Sobre el fondo de una epidemia de fiebre aftosa, que obliga a quemar los cuerpos de las vacas contagiadas para impedir que se propague, se desarrolla una sórdida historia de amor entre un viejo con dinero y su joven mujer casada por razones económicas, dentro del angustioso clima de un pueblecito constituido por una serie de personas que saben que sus tristes vidas no tienen ningún porvenir.

«SWEET MOVIE», DE DUSAN MAKAVEJEV

Después de la prohibición en su país de *W. R. misterije organizma (W. R. los misterios del organismo,* 1971) y la reducción sufrida en estos últimos años por la producción cinematográfica, Dusan Makavejev salió voluntariamente de Yugoslavia, y *Sweet movie,* coproducción franco-canadiense-alemana, es su primer trabajo realizado en el extranjero.

Sus anteriores películas se habían caracterizado por una minuciosa, estructuralista, ordenación de una serie de muy diferentes elementos relacionados con el tema central que la obra abordaba, en algunas ocasiones, como en *W. R. misterije organizma,* al hacer una serie de consideraciones sobre Wilhem Reich y sus teorías, ha obtenido excelentes resultados; pero en *Sweet movie,* que está basada en unos planteamientos similares, ha sido superado bien por los muy dispares y disparatados elementos puestos en juego, bien por el hecho de haber tenido que trabajar fuera de su país, y el resultado no sólo es altamente confuso y hace difícil hacerse una idea exacta de sus auténticas intenciones, sino que varios de los múltiples elementos barajados tampoco tienen interés intrínseco, resultan infantiles y están mal rodados.

«MAHLER», DE KEN RUSSEL

Conocido por sus biografías, en un principio televisivas y posteriormente cinematográficas, de grandes artistas, principalmente músicos, Ken Russel, a medida que sus obras han ido obteniendo un reconocimiento internacional, ha pasado de mezclar unos datos de una gran ramplonería y una falsa espectacularidad extraída de las más comerciales producciones norteamericanas, a dejarse llevar por su innato mal gusto, hasta unos extremos tales que pueden considerarse como geniales.

En *Mahler* se vuelven a encontrar, una vez más, las absurdas escenas que caracterizan sus biografías, desde el inevitable suceso

ocurrido en la infancia del compositor, que condiciona claramente el resto de su vida, hasta la desesperada escritura, en escasos minutos, de su mejor obra a partir de una súbita inspiración promovida por un ruido ambiente, pero destacan el hecho de estar estructurada en un viaje en tren, que dura toda la película, y tener dos escenas, nacidas en la mente del compositor por distintos motivos, donde el mal gusto anteriormente señalado llega al delirio: en la primera imagina el comportamiento de su mujer durante sus funerales, y en la segunda, un enfrentamiento con Cosima Wagner, con una peculiar coreografía hecha sobre una escogida selección de música del compositor y sobre motivos nazis.

Sería de desear que Ken Russel se apartara completamente de este tipo de escenas, como hizo en *The boy friend (El novio,* 1972), excelente musical que nada tiene que ver con el resto de su obra, o que, por el contrario, hiciera una película que, sin ningún otro apoyo, se redujese a una larga orgía audiovisual en la que poder llevar al límite su genial capacidad para el mal gusto.

«THE NIKEL RIDE», DE ROBERT MULLIGAN

El cine norteamericano actual, aunque gracias a sus gigantescas cadenas de distribución sigue a la cabeza del mundial, se mueve en una dirección muy diferente al clasicismo que, principalmente durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, le hizo ser el mejor y dar muchos de los mejores directores de la historia del cine. Hoy el clasicismo es algo que ha quedado relegado a los pocos directores de esta época que quedan en activo y a algunos realizadores europeos que inútilmente tratan de copiarlo; por eso resulta de gran interés ver cómo Robert Mulligan, tras catorce películas, llega con *The nikel ride,* después de un largo proceso de aprendizaje, a un clasicismo similar al alcanzado por los grandes maestros durante la época dorada.

Con anterioridad, principalmente en *Love with the proper stranger (Amores con un extraño,* 1964) y *Inside Daisy Clover (La rebelde,* 1965), había demostrado su habilidad para contar historias dentro de esa forma narrativa clásica, pero es sólo aquí, al contar unos días de la vida de un hombre que va a ser sustituido en su trabajo porque ha llegado a una edad en que no rinde lo suficiente, donde por primera vez alcanza esa eficacia que siempre ha caracterizado a las grandes películas norteamericanas y que se conoce con el nombre de clasicismo.

«THE CONVERSATION», DE FRANCIS FORD COPPOLA

Todo lo contrario ocurre en *The conversation,* película que obtuvo la Palma de Oro, donde Francis Ford Coppola, una de las más firmes esperanzas del cine norteamericano actual, aunque hasta el momento no haya tenido muchas ocasiones de demostrarlo, no sólo deja a un lado esta tradición de clasicismo, sino que su película es un nuevo intento de introducir en Estados Unidos unas corrientes cinematográficas de claro origen europeo, desde el punto de partida hasta su posterior desarrollo.

De igual forma que en *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1967) había un fotógrafo que, a fuerza de ampliar y observar una fotografía, llegaba a descubrir un crimen, en *The conversation* hay un técnico de sonido que, tras escuchar y filtrar múltiples veces la grabación de una conversación, también descubre un asesinato.

Si, por un lado, esto supone minimizar hasta el límite la anécdota en que se basaba Antonioni, su trasposición en imágenes, tratando de encontrar un término medio entre el intelectualismo característico de los mejores directores europeos y la eficacia norteamericana, da como resultado un estilo, que podría definirse como «moderno», que no sólo no tiene nada que ver ni con uno ni con otro, sino que es feo e inadecuado a la historia.

«THIEVES LIKE US», DE ROBERT ALTMAN

Algo similar ocurre con Robert Altman, aunque su mayor experiencia y madurez le hace ser menos ingenuo, en esta nueva versión de *They live by night* (1949), la primera y excelente película de Nicholas Ray. El intento de europeizar su cine consiste, lejos de la técnica de Ford Coppola, en partir de historias típicamente norteamericanas, pero narrarlas con un estilo que, dado el cuidado con que es empleado y su falta directa de utilidad, logre un aire «bonito» que, dada su oposición con el clasicismo norteamericano, consiga pasar por europeo.

Pero, aunque *Thieves like us* es su mejor película, ha ido demasiado lejos al tomar como punto de partida la obra de Nicholas Ray, dado que ésta es una película excelente, porque en las inevitables comparaciones frente a la rigurosidad y al romanticismo de Ray, queda una obra cuidada, pero con mucha menor fuerza.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID-4).*

Sección bibliográfica

«LA GENERACION BEAT»: DISENTIMIENTO Y TRADICION *

La década del cincuenta había comenzado bajo los signos de la guerra fría y del macartismo. El crecimiento y desarrollo de la industria bélica que se produjo durante la segunda guerra mundial prosiguió su marcha ascendente después de Yalta y, entre otras consecuencias, facilitó el aumento de los ingresos de amplios sectores de las capas medias norteamericanas. El conformismo florecía en una sociedad de abundancia y despilfarro; el *establishment* militar inyectaba su visión alarmista en las cumbres del poder. El *american way of life* propagaba su imagen consistente en una proyección dichosa y optimista de los Estados Unidos. La vida cultural consistía en una suma de actos académicos, de expresiones de capilla y, a lo sumo, en discusiones eminentemente universitarias. En síntesis: «Era la época en que la mayoría de la población adulta se hallaba atrapada en el intrincado edificio del conformismo social hecho de temor, de hostilidad oculta, de simple deseo de seguir viviendo. En fin, era también la época en que muchos norteamericanos experimentaron por primera vez en sus vidas la prosperidad personal y un cierto nivel de influencia. En esa década, la clase media aumentó en muchos millones de personas que podían recordar perfectamente la pobreza extrema de los años de la depresión. La mayoría había trabajado duramente y esperado largo tiempo antes de llegar al nivel que habían alcanzado. Y una vez que se establecieron cómodamente, abrazaron los valores y símbolos de la clase media con el fervor de conversos religiosos» (p. 15).

Bruce Cook introduce ese clima agobiante y desolador bajo cuyos efectos comenzó a jugar su *rol* de disentimiento, de crítica despiadada, de aparente nihilismo y de grito desesperado, la que más tarde reconoceríamos como *beat generation*. No se equivoca el autor al

---

* Bruce Cook: *La generación beat*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

reconstruir el *espíritu de la época*, ya que de este modo se configura el profundo contraste entre las expresiones y actitudes consagradas institucionalmente y las de los nuevos rebeldes.

Como suele suceder en los comienzos, se trataba de una rebeldía de pantalones cortos. Su extraordinaria repercusión no nace de un programa coherente, de un manifiesto a la manera surrealista capaz de cohesionar a sus correligionarios, sino de una profunda intuición, de una percepción sensible, de una serie de gestos gracias a cuya autenticidad la generación *beat* llegará a anticipar la forma y el contenido de la actual revolución contracultural.

Así, aunque el fenómeno *beat* es esencialmente literario, su repercusión y consecuencias hacen imprescindible el enfoque sociológico. Cook despliega su mirada comprensiva en ambos sentidos. Al hacerlo establece la íntima conexión entre literatura y sociedad, así como los nexos históricos que esa literatura inconformista recupera. Porque la literatura *beat*, demuestra Cook, está inmersa en un estilo y una tradición. Aquellos jóvenes rebeldes que no reconocieron maestros en el contexto de las instituciones culturales no habían surgido, sin embargo, de la nada. Por diversos caminos, directos o indirectos, sus obras entroncan con el tono profético de Walt Whitman, con la lucidez de William Carlos Williams enfrentado a las tremendas contradicciones de la vida norteamericana, con las visiones trascendentalistas de Emerson, con la filosofía y religión orientales a través de Henry David Thoreau, con la tradición de la gran novela nacional en la que siempre hay un joven viajero en busca de sí mismo (como en *Las aventuras de Huckleberry Finn*, donde lo esencial es el largo viaje de Huck río abajo, un viaje en el que nada sucede porque los peligros están en la orilla, pero el viaje por el río es lo que la novela hace real, una abstracción hecha realidad, la libertad como un viaje fuera del tiempo, sin responsabilidad; o como en *Del tiempo y del río*, de Thomas Wolfe, cuyo protagonista Eugene Gant vive la odisea del frenesí en un interminable viaje capaz de aplacar una ansiedad insaciable que exige para conocerse a sí mismo saber qué es Norteamérica; o como en las novelas de Jack London, de Nelson Algren, de Richard Fariñas o de Thomas Pynchon).

Retornando al principio, los *beats* comienzan a destacarse en la década del cincuenta: una época de éxtasis y conformismo también para la cultura literaria. Dos grupos dominaban la escena literaria: el de *New Critics*, esencialmente universitario, y el de *Partisan Review*, que nucleaba a los intelectuales de Nueva York. Ambos grupos, señala Cook, «ejecutaban sus rutinas familiares frente a los aplausos dispersos de un público indiferente». En este contexto aparecen «una

manada de seres frenéticos, sucios y sin afeitar que se arremolinan a su alrededor, gritan obscenidades, se burlan y desdeñan a los campeones del intelecto». La reacción fue inmediata: pero la irritación no provenía de que los *beats* fueran maleducados o poco serios, lo que más les molestaba era el súbito y vital interés del público por los *beats*. ¿Qué es aquello que estaba latente y que los *beats* lograron suscitar? Cook intenta una respuesta: «Es aquí donde encajan los *beats*, no sólo como los nuevos representantes de la estirpe de rebeldes de la tradición norteamericana, los últimos miembros de la raza de excéntricos que ha bailado un pasacalle a lo largo de la historia norteamericana, saltando con cada música nueva. No. Porque la tradición de disidencia y protesta, de la minoría desplazada contra la mayoría, del individuo contra la comunidad, es la verdadera tradición norteamericana. ¿Qué cosa digna de atención aquí no ha sido hecha por la osada minoría contra la aceptación renuente de la hosca mayoría? ¿Qué escritor de valor no ha tenido que luchar contra la comunidad que lo contenía? Esta es quizá la fuente más copiosa de la *torsión* en la obra de los *beats*, y la única que explica mejor el tono chillón que tiene gran parte de ella. Los *beats* eran diferentes de lo que veían a su alrededor y de lo que sentían que los sofocaba. Sabían lo que eran, y gastaron cantidades de tiempo y energías defendiendo ese derecho a ser diferentes. Su visión de las posibilidades de Norteamérica estaba también relacionada con todo esto.»

Pero si toda esta caracterización presenta una visión global —la del fenómeno *beat* como movimiento y como generación—, el autor deja claro el *rol* individual desempeñado por los protagonistas de este proceso. Así, las obras individuales se van entrelazando unas con otras hasta configurar ese mosaico que compone el fenómeno *beat* en su conjunto. Cook pasa revista al proceso *beat* desde su primer y delirante recital de Chicago hasta los agónicos días de Woodstock (una descripción rigurosa, irónica, amarga y comprensiva que recuerda *Los ejércitos de la noche*, de Norman Mailer).

De este caótico movimiento en el que los gestos y el rechazo comienzan siendo factores de cohesión, se desprenderían dos tendencias divergentes a través de los años: la del profetismo militante de Allen Ginsberg y la del conformismo amargo y derrotado de Jack Kerouac. La descripción de esta evolución adquiere dimensiones dramáticas porque, en ambos casos, contiene el doloroso proceso sufrido por dos creadores auténticos. Pero si Ginsberg y Kerouac son dos figuras básicas en la vida del movimiento, no menos esenciales son Gregory Corso, William Borroughs, Neal Cassady, Michael Mac-

Clure, Lawrence Ferlinghetti o Gary Snyder. Bruce Cook reconstruye, paso a paso, la génesis y la evolución de cada una de sus obras. En esa perspectiva, el autor nos muestra los procesos de elaboración estética, la lucha sufrida en la creación de un nuevo lenguaje más libre, no sofocado por el asfixiante formalismo vigente. Numerosos textos dan cuenta de esta experiencia. Así, poco después de la publicación de su primera novela, *La ciudad y el campo* (1951), Jack Kerouac llamará a la técnica literaria «prosa espontánea» y la definirá así: «Ninguna 'selectividad' de expresión, sino seguir el libre desvío (asociación) de la mente hacia los infinitos mares del pensamiento, zambullirse en el océano del inglés sin otra disciplina que los ritmos de la exhalación retórica y de la narración protestada, como un puño que cae sobre una mesa con cada sonido completo ¡bang! (el espacio se rompe). Golpeen lo más fuerte que quieran, escriban con la misma energía, sumérjanse lo más hondo que puedan, sáciense primero, que luego el lector no dejará de recibir el golpe telepático, el excitante significado, a través de las mismas leyes que operan en su propia mente.» La exhaustiva investigación realizada por Cook durante más de diez años le ha permitido reunir numerosos documentos de este tipo.

Asimismo Cook estudia las relaciones entre las obras *beat* y lo que llegó a denominarse *la cultura de la droga,* experiencia estrechamente ligada a muchas de sus creaciones y que Ginsberg define así: «... dejar que mi imaginación fluya, muestre sus secretos y garrapatee los versos mágicos de mi mente real —que resuma mi vida—, algo que no me atreviera a mostrarle a nadie...». Y, en realidad, con la droga (peyotl, benzedrina, anfetaminas, etc.) la lucha por la experiencia mística que protagonizaron estos escritores recibía un estímulo alentador. En Allen Ginsberg este estímulo se convierte, además, en lucidez, como es posible apreciar leyendo las páginas finales de *Kaddihs y otros poemas (1958-1960):* «¡No buscar refugio en mí mismo, porque estoy en llamas / o en el mundo porque también es suyo para bombardear y devorar! / ¡Reconozcan su poder! ¡Suelten / mis manos —mi asustado cráneo / porqué elegí el amor propio— / mis ojos, mi nariz, mi cara, mi miembro, mi alma —y ahora / ¡el invisible destructor! / ¡El universo se volvió al revés para devorarme! / y la poderosa irrupción de la música viene de una puerta inhumana.» (La respuesta.)

Completa este *circuito de experiencias y vitalidad* el afán viajero de sus protagonistas. La búsqueda del oriente —¿reminiscencias del paraíso perdido?— preside la obra y sus conductas. El *viaje* como indagación, como inmanencia y como trascendencia, como delirio,

como parte inseparable de la tradición norteamericana (¿no es *En el camino* una de las obras decisivas y acaso más influyente de este movimiento?), como aventura personal y metafísica, es un elemento esencial en la espiral dialéctica de la aventura vital.

Múltiples reflexiones promueve la lectura de este ensayo histórico, social y literario, al que Bruce Cook ha impregnado de dinamismo mediante su mirada crítica y apasionadamente comprensiva. Y no deja de ser significativa su observación sobre la evolución de estos creadores al mostrar en qué medida hoy, cuando el estilo de vida *hippie* y la revolución contracultural se han extendido y se profundizan, sin actualización política ni ideológica la mayoría de sus protagonistas caen en el olvido. Quizá la actualización que sólo fue posible para Allen Ginsberg ya se prefiguraba en los inicios, en los tiempos de *Howl!*: «... he visto sucumbir las mejores mentes de mi generación...».

Por último, es justo señalar la ágil y cuidadosa traducción que Esdras Parra hizo del texto y de los fragmentos de obras y poemas, cuya versión en inglés ha conservado el editor.—*IRIS MENENDEZ (Calle de Barcelona, 1 bis. SITGES. Barcelona).*

CLAVES DE JOSE HIERRO EN SU POESIA REUNIDA

El enfrentamiento de casi quinientas nutridas páginas de la obra en el tiempo de un poeta que, por serlo verdaderamente, reclama un muy especial esfuerzo de atención, incluye o debe incluir, al final de ese esfuerzo, el conocimiento o la fijación definitivos de algunas de sus claves esenciales, de las constantes que, a lo largo de los años y con carácter definidor, se han mantenido en su poesía.

La de José Hierro se acaba de reeditar en conjunto (*), doce años después de que Ediciones Giner publicara sus *Poesías completas*. No es demasiado, pero sí importante, lo que a aquella entrega (tan agotada y desde hace tanto) agrega esta nueva de Seix Barral: el *Libro de las alucinaciones* —bien escasamente representado en lo de Giner— y «unos pocos poemas, dispersos por folletos o revistas, en su mayoría, escritos hace más de diez años». En realidad, estos poemas son únicamente cinco; más que en ellos, y aun que en la íntegra

(*) José Hierro: *Cuanto sé de mí*. Col. «Poesía». Biblioteca Breve. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1974.

inclusión de las excelentes *Alucinaciones*, el interés de la presente edición está en el hecho de situar de nuevo en librerías y en órbita el trabajo de una de las voces más claras de la poesía española de posguerra, y en el de hacerlo de modo más completo y en un momento que nos permite contemplar su obra con una perspectiva renovada, más amplia y suficiente, más propicia, por tanto, a valoraciones, pesos y atisbos provistos de un mejor margen de apreciación y seguridad.

Acelerado por los tiempos su natural atolondramiento, la arbitraria o casual caprichosidad de «los candeleros» y las estimaciones cambiantes, los altibajos de las frágiles modas literarias, pierden confusión y gas ante la entereza de unos valores que, como en el caso de la obra de José Hierro, sustentan y abonan toda una trayectoria poética digna de tal nombre y que sólo se plegó a sus propios, transparentes y solventes mandatos. La promoción o la autopromoción literarias son logrables y efímeras; viven y mueren simultáneamente, alentadas por mayores o menores, energía, viveza, astucia, pero nada deparan a la perduración y al significado (no importa si también mayores o menores) de una obra; como en tantos otros aspectos del vivir, destreza, fortuna y sentido de la oportunidad juegan poco en éste o no tardan demasiado tiempo en levantarse de la mesa. José Hierro nunca se ha visto a un lado de las estimaciones, pero nunca ha buscado preferencias, momentos, corrientes favorecedoras, tanto en la poesía como en la vida que se ha dado en llamar vida literaria, quizá por intuir la inutilidad o la pronta caducidad de esas búsquedas, tal vez por ignorarlas mediante una suerte de aislante, afortunado rechazo natural o acaso —y lo más probable— por desdeñarlas. Tal liberación de ruidosidades y corrientes «a la páge», tan enjuta, congruente y feliz soledad de la obra de José Hierro (que fue lírico y romántico cuando «no se llevaba», *social* cuando ya había sonado el trompetazo de contraorden, etc.), está presente, casi explícito en su poesía, y es la primera constante que advertimos hoy en el panorama o, para emplear una expresión de postales, «vista general» de su obra.

La segunda constante pudiera ser su falta de pedantería, su evidente desatención a sorprender, a *tratar de importantizar* su tarea (estoy hablando sólo de la obra escrita de José Hierro, aunque su conducta se le parezca), a conseguir originalidades que cuando no bajan al papel por naturaleza y como redondas, honestas, solas, pueden emparejar su llamatividad a una generalmente empeorable anemia de fondo. Se advierte sin esfuerzo, pese a sus riquezas literarias, que la poesía de José Hierro nunca funcionó más que desde una *inocente* y estricta necesidad de hacerla, y de hacerla *así:* que asciende más

desde un imperativo humano que desde una profesionalizada actitud intelectual. El viejo y, como tantos otros, valedero tópico de la vocación, de una vocación basada en sabias y hondas intuiciones, del trabajo artístico entendido como *ex abundantia cordis*, cobra aquí efecto una vez más y crea, para nosotros al menos, otro de los más sólidos y eficaces substratos de la poesía de José Hierro, sin merma de su alcance intelectual y conceptual.

El deseo de claridad, la apetencia de sencillez, de ser entendido por cualquier clase de lector o, al menos, persuadirlo de algún modo con su verdad, es otra de las características que observo en la obra de Hierro y que parece algo o bastante entroncada a la que he procurado hacer notar en el párrafo precedente. He escrito no hace mucho tiempo algo que me venía pareciendo cierto desde hace largos años: por clara que sea, y por el solo hecho de ser poesía, toda poesía es un tanto misteriosa si es lo suficientemente rica como para poder titularse tal. Conviene distinguir en el acto el misterio *natural*, inherente a toda auténtica poesía, de la pretensión de misterio, del hermetismo, de la oscuridad que, cuántas veces, encubren la insuficiencia emocional o intelectual, la confusión mental, el refugio —voluntario o espontáneo— en la niebla para escamotear lo corto del vuelo, sus lados débiles, la ritual y diversamente inteligente magnificación de poca cosa: lo que el pueblo español llama «hinchar el perro». Pero estamos aquí en el caso opuesto. Abundante en misterio, en digresiones e inquisiciones de manifiesta y compleja raigambre humanística, librada siempre y sin temor al difuso pero enorme mar de las emociones y los sentimientos, la poesía de José Hierro es, sin embargo, cifra y signo de ideas y expresión claras, de claridades en suma; no abdica del misterio esencial de la poesía y de la vida, pero, por lo mismo que él es una de sus grandes motivaciones, acaso la mayor, trata de darlo en confesional, cálida, comunicativa desnudez, lo que Juan Ramón Jiménez —que tasó en mucho los poemas de Hierro— hubiera llamado «en su directa e inmanente luz». El poeta trata de ser claro a su modo, aunque (me permitiré adjudicarle sus propias palabras, tomadas del estudio con el que epilogó un libro de otro poeta) «hablando más al sentimiento que a la razón, a la manera de un monólogo del que, en ocasiones, no percibimos perfectamente las palabras, sino la emoción de quien las pronuncia».

Muy a grandes rasgos, la primera parte de la obra poética de José Hierro aparece marcada y dominada por una viva impronta lírica, de sustancia intimista y subjetiva; con el paso del tiempo (y siempre, incluso en los poemas más directos y narrativos, sin extravío de ese vigoroso lirismo), el poeta llegará a una equilibrada integración de

objetivismo y subjetivismo; aunque tales o cuales pasajes de su obra se inclinen a una o a otra tendencia, siempre estará presente de algún modo la raíz emocional y esencialmente lírica que alimentó sus primeros versos, desde «Tierra sin nosotros» (1946) y «Alegría» (1947). No importa que el poeta sumerja sus textos en la crónica y la vida cotidianas (tan protagonistas, entre muchos otros ejemplos válidos, de su «Requiem», de su «Yepes Cocktail» o de «Los andaluces»), no importa que asuma la crítica *social,* el matiz de humor, el dato narrativo, la referencia directa y erudita: el imperioso aletazo de la lírica se presentará de una manera u otra en sus poemas, y lo hará sin distorsiones ni otra «maniobra» que no sea la de la espontánea y emotiva propiedad con que el componente lírico se adueña del asunto porque, a despecho de apoyaturas y apariencias, estaba *ya* en su origen.

Hace bien la nota editorial de la contraportada en señalar, por otra parte, la capacidad de adecuación de la poesía de José Hierro a las formas de expresión más convenientes en cada caso, «del verso amplio y suelto hasta la más rigurosa pauta métrica». La alternación o la justa mezcla de ambos motores del lenguaje poético, con toda la rica y muchas veces casi secreta gama que discurre entre sus extremos, son utilizadas por Hierro con avezada y justa atención al poema, o al momento del poema, que se trata de sacar adelante desde los más diversos puntos de partida. Después de una lectura muy demorada, no he observado una sola debilidad en el empleo, en la alternación, en la conveniencia específica del lenguaje más ajustado a cada texto.

Ante *Cuanto sé de mí* creo estar en presencia de uno de los libros más esclarecedores y con mayores, más sutiles y, al mismo tiempo, más recias posibilidades de vigencia futura, dentro de la poesía española contemporánea.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID).*

LA «HISTORIA DE LA CRITICA MODERNA», DE RENE WELLEK

Tenemos ante la vista la versión castellana del III volumen, *Los años de transición,* correspondiente a la *Historia de la crítica moderna (1750-1950),* del conocido profesor —Universidad de Yale, origen eslavo, autor anterior de *Teoría literaria* (en colaboración con Austin Warren)— René Wellek, que ha acometido y está llevando a cabo

con singular tesón y lucidez una de las empresas literarias más ambiciosas de nuestro tiempo: la crítica valorativa de los críticos que, desde el siglo XVIII, han razonado el fenómeno de la creación literaria y arbitrado, en cierto modo, sus cánones estéticos. Digo en cierto modo porque en realidad la crítica, la función sancionadora de la crítica, sólo tiene una influencia inmediata al tiempo en que se produce y no desempeña con el rigor que sería de desear una actividad reguladora de la calidad, lo cual quiere decir que las obras de creación artística —*Don Quijote, La divina comedia, Los hermanos Karamazov*— tienen leyes, para su imposición y autonomía, todavía más complejas que las de la crítica, y responden a razones más profundas que las que pudieran derivarse del tamiz presuntamente autorizado de la crítica.

Historia de la crítica moderna se compondrá en total de cinco volúmenes. El primero está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII, que es cuando se plantearon las cuestiones fundamentales en la historia de la crítica literaria, al desintegrarse el gran sistema neoclásico; el segundo se refiere al Romanticismo; el tercero, a los años de transición (1), y el cuarto y el quinto futuros, o por traducir, aludirán al panorama de nuestros días, con inclusión de Estados Unidos y Rusia. El estudio de España lo deja Wellek para más adelante por entender que la crítica española anterior a la generación del 98 sigue de cerca lo expuesto por franceses y alemanes. «Bastará —espera Wellek— con dirigir una mirada retrospectiva al siglo XIX en nuestro volumen V.»

En cuanto a la finalidad, tema y método de su obra, Wellek se encarga de puntualizar los siguientes extremos: su objetivo principal consiste en rastrear la historia de la teoría literaria y trata de seguir un rumbo intermedio entre la estética en general y la historia de la literatura o de las opiniones. Ha sido muy importante para Wellek hallar el punto exacto de dosificación de estas materias, pues la proporción varía según los tiempos, los países y los contextos. Los enjuiciamientos, valoraciones y demás actividades para abrirse paso en la maraña bibliográfica y en las variaciones del gusto con un mínimo de coherencia se remiten, naturalmente, a los presupuestos determinantes de una teoría crítica ya expuesta por el autor (2), circunstancia que ha de tener presente el lector si pretende captar en toda su

(1) René Wellek: *Los años de transición (historia de la crítica moderna, 1750-1950)*. Traducción de J. C. Cayol Bethencourt. Bibl. Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1972, 487 pp. La edición original del presente vol. III corresponde a 1965. Las reseñas de los dos volúmenes anteriores pueden verse en esta misma revista, núms. 145 y 171.

(2) René Wellek: *Teoría literaria*. Pról. de Dámaso Alonso, 4.ª ed. Ed. Gredos, Madrid. 1966. Véase también nuestra reseña en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 91-92. Otros escritos teóricos de Wellek: *Concepts of Criticism*.

dimensión la trayectoria de Wellek, que no halla justificado el divorcio entre teoría y crítica práctica.

Los años de transición se refieren a la segunda mitad del siglo XIX. No obstante parecer que el período decimonónico significó críticamente más un retroceso que un avance respecto a la sistematización alcanzada por los grandes críticos románticos y, entre otros elementos negativos, destruyó la confianza en la unidad de fondo y forma y creó un relativismo anquilosante, Wellek valora el siglo XIX «precisamente por sus esfuerzos divergentes en tantas direcciones, como un gigantesco laboratorio crítico, un continuo y formidable polemizar donde cualquier postura cambiaba fácilmente de signo». Del rebullir teorético brotaron auténticas personalidades, las cuales tendieron un puente entre los comienzos del siglo XIX y nuestros propios días, conservando y transmitiendo las esencias de la gran tradición

El crítico francés más importante del período anterior a 1850 es Sainte-Beuve, pero a juicio de Wellek, que se hace eco de una opinión generalizada de la crítica moderna, confundió siempre arte y vida, hombre y obra, delitos, al parecer, graves dentro de las reglas estipuladas en la buena sistematización crítica. Para calar hondamente en la obra de un autor, Sainte-Beuve consideraba importantes los datos biográficos, el medio ambiente social, la ascendencia familiar. A Wellek este método le parece hoy día totalmente errado. La obra de arte es independiente de la circunstancia personal del autor. Sainte-Beuve, como crítico, fue enemigo directo de Víctor Hugo. «Sus relaciones con Víctor Hugo —dice Wellek— no se entenderán sin algunos datos biográficos» (p. 94). En resumen, Sainte-Beuve tuvo relaciones amorosas con la mujer de Hugo. A las razones personales se sumaron otras de orden político que justificaron el largo silencio de Sainte-Beuve sobre Víctor Hugo. De modo que Wellek, en otro momento de su análisis, cree errado el procedimiento crítico que tiene en cuenta elementos personales y biográficos, pero cuando se trata de verificar actitudes de los personajes incluidos en su libro no desdeña estos elementos.

Las virtudes capitales de Sainte-Beuve fueron la moderación, el orden, la integridad y el buen sentido. El estudio de Wellek es completo y pone de relieve su especial inserción en la sensibilidad crítica de la época, así como sus limitaciones con arreglo al moderno criticismo, no exento de ameno anecdotario. Manejó todas las corrientes intelectuales conocidas en Francia, pero no alcanzó a valorar a sus contemporáneos más jóvenes (Stendhal, Balzac, Flaubert, Baudelaire), hoy justamente apreciados.

Scalvini, Gioberti, Tommaseo, Mazzini, Giudici, Settembrini y otros habrían de preparar el terreno para el crítico más eminente del si-

glo XIX italiano: De Sanctis, que hizo realidad la aspiración de convertir la crítica en un instrumento de evolución estética.

Entre los críticos ingleses de este período (De Quincey, Stuar Mill, Hunt, Macaulay), Wellek se ocupa especialmente de Carlyle y de Ruskin, el primero considerado —acaso con cierta dureza— como un precursor de Hitler que vanagloriaba al superhombre, partidista, enemigo declarado de la ficción y el arte, pero importante como expositor del historicismo y del trascendentalismo, y el segundo muy significado en el orden de la mezcla estética —fusión simbolismo-naturalismo— y las preocupaciones sociales en torno a la industrialización.

La crítica norteamericana viene representada, entre otros, por Poe y Emerson. Poe no fue muy original en sus teorías y estaba dentro de las tradiciones importadas de Inglaterra, pero acertó a insinuar —dice Wellek— los principales motivos a que se dedicaría la teoría poética del futuro. Emerson —trascendentalista— forjó una teoría crítica y panteísta basada en la bondad esencial de la naturaleza y en la sublimación del poeta.

De la frondosa rama alemana —desaparecidos los monumentales Schlegel, Jean Paul, Hegel, Goethe— destacan Heine, Marx y Engels. Cabe considerar la obra crítica de Heine —satírica, cáustica, a veces chocarrera— como un comentario polémico, ideológico y político, a su propia autodefinición evolutiva. Las concepciones acerca de la literatura en Marx y Engels no son resultado de sus teorías económico-materialistas, sino que más bien hunden sus orígenes en el mundo de la Joven Alemania y en los hegelianos de izquierdas, particularmente Ruge. El marxismo no formularía una teoría crítica completa hasta el siglo XX. «En conjunto, pues —dice textualmente Wellek—, los juicios literarios suscritos por Marx y Engels son esporádicos, fortuitos y poco concluyentes. No llegan a la altura de una teoría literaria, ni aun a ser una teoría de las relaciones entre literatura y sociedad.»

El mayor crítico ruso del tiempo que nos ocupa está reflejado sin duda en la figura lúcida de Bielinski, muy elogiada por Wellek siempre que se compare a sus coetáneos nacionales, pero menos relevante en función de la historia general de la crítica. «Este crítico propugnó el realismo artístico, o sea, la pintura de la vida social rusa con técnicas realistas, e incitó a la clara expresión del propósito social, con objeto de formar una opinión pública hostil al régimen (de los zares, claro). Bielinski cumplió en su patria la función de incorporar las doctrinas del idealismo alemán a las tradiciones de la crítica rusa.

Los años de transición, de René Wellek, volumen tercero de su extraordinaria *Historia de la crítica moderna*, del que hemos dado una pobre idea a sabiendas de que no es posible hacer otra cosa, dado

el ámbito de la típica reseña literaria no valorativa ni precisamente crítica, termina con poco menos de 130 páginas de notas y bibliografía sumamente ilustrativas para los especialistas del tema o para los que, como nosotros, sienten la nostalgia de una verdadera cultura literaria y experimentan un amago de tranquilidad con sólo asomarse a este poliglota pozo de estudio.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

TRES TITULOS DE LA NUEVA COLECCION «LETRAS HISPANICAS»

I

Ediciones Cátedra, S. A., de Madrid, se ha propuesto dignificar nuestra literatura. No se trata de clásicos españoles en su sentido estricto, ni tampoco de obras poco publicadas o desconocidas del gran público, sino que la colección *Letras Hispánicas* trata de aunar ambas categorías en una galería de títulos de gran interés para todos. Así vemos, entre volúmenes ya publicados o a publicar próximamente, obras de Miguel Hernández, Alfonso Rodríguez Castelao, Fernando de Rojas, Blas de Otero, José de Espronceda, Pío Baroja, Vicente García de la Huerta, Antonio Machado...

Cada volumen ha sido cuidadosamente pensado, y su edición corre a cargo de estudiosos de nuestras letras. Precede a la obra literaria de cada título un análisis crítico del autor, así como datos y notas sobre la obra a cuestionar, salvo en el caso de Blas de Otero, que él mismo nos de su biografía y una breve pero honda poética. La presentación la colección es seria, rigurosa, sin concesiones a ornamentación o al «tecnicolorismo» habitual en portadas de este tipo.

Pienso que es un buen intento para que, con sabia uniformidad, llegue a las bibliotecas lo mejor de nuestras letras seleccionado, ordenado y comentado, en una edición popular y con una variedad de temáticas cuyo exponente común es, precisamente, antologizar las letras hispánicas.

El primer título de la colección es *El hombre y su poesía*, de Miguel Hernández (1). La edición ha corrido a cargo de Juan Cano Ballesta y se compone de una extensa muestra de la poesía del poeta

(1) Miguel Hernández: *El hombre y su poesía*. Letras Hispánicas. Cátedra, Madrid, 1974.

oriolano, con una introducción de Cano y una nota bibliográfica que en su apartado A indica las obras de Hernández, y en su apartado B, los estudios más representativos sobre su obra.

No es mi cometido, o deseo, el analizar aquí la obra de los autores cuyos títulos ven la luz en esta colección. Me limitaré a unos cuantos datos sobre lo menos conocido de cada autor o, en todo caso, referencias a aquello que parezca significativo y que, antes de ahora, no se podría haber dicho del autor o de sus, llamémosles, productos literarios. Así, en el caso del primer título llama la atención, fundamentalmente, la introducción, donde Juan Cano Ballesta, en veintidós densas páginas, nos da una imagen de Miguel Hernández amplia y suficiente para conocer su obra, para saber de su vida y para presentir su muerte. Y también resultan de honda trascendencia los «poemas últimos», algunos de los cuales han visto la luz en diversas publicaciones y que, todos, sin guardar una relación entre sí, son suficientes para entrever el mundo que el poeta llevaba dentro y que tan pronto quedó quebrado.

El libro parte del primer título de su autor que vio la luz: *Perito en lunas,* y son recogidos 10 de los 62 poemas de aquella obra, tal vez los más representativos a juicio de Cano, aunque sería discutible esa representatividad. Pero pienso que lo importante no es seleccionar mejor o menos mejor los versos de Miguel Hernández, sino saber reunir una porción de ellos, de forma que el lector pueda llegar a conocer de primera mano la poesía que, como un monumento a los hombres y a su patria, supo crear el autor de *El rayo que no cesa* (1934-35). Este libro también se halla representado en el volumen que comentamos. Así como una colección de «Poemas de 1933-34» y «Otros poemas sueltos de 1935-36» y lo mejorcito de *Viento del pueblo* (1936-37), escrito ya en los días angustiosos de nuestra guerra civil, y reflejo, por ello, de todos los sentimientos del poeta ante las heridas que los sucesos diarios iban produciendo en su espíritu, como dice en la «Elegía primera» «(A Federico García Lorca, poeta)»:

Tú sabes, Federico García Lorca,
que soy de los que gozan una muerte diaria.

Pero siempre con la esperanza de que el hombre deje de ser soldado de su historia, para convertirse en poeta de una España mejor, de donde llega a exclamar:

Nacerá nuestro hijo ....
envuelto en un clamor de victoria y guitarras,
y dejaré a tu puerta mi vida de soldado
sin colmillos ni garras.

La antología continúa con poemas de *El hombre acecha* (1938-39), donde la voz del combatiente se alza por encima de las batallas para llamar a un diálogo de hermanos, donde las sangres queden quietas y las gargantas entonen los mismos himnos. Ya sabemos que son poemas vibrantes, profundos, desgarradores, infinitos, en los que el poeta clama por limpios horizontes, despreciando incluso la vida con tal de lograrlos; así, en «El herido», dice:

Para la libertad sangro, lucho, pervivo.
Para la libertad, mis ojos y mis manos,
como un árbol carnal, generoso y cautivo,
doy a los cirujanos.

Queda también incluido en el volumen su *Cancionero y romancero de ausencias,* con versos que datan de 1939 a 1941, y, finalmente, los mencionados «poemas últimos», que suponemos de los postreros días de la vida del poeta, que falleció el 28 de marzo de 1942. Por ejemplo, en uno de estos poemas hay una estrofa, que cierra el primer número de *Letras Hispánicas,* que me parece adecuado reseñar. Dice:

Soy una abierta ventana que escucha,
por donde va tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

Esta colección de obras de Miguel Hernández ha de verse realmente como un homenaje a su autor, ese homenaje que hace un par de años debió rendirse con motivo de los treinta años de su muerte y que, por diversas circunstancias, fue algo frío, deshilvanado e infantil. Además, iniciar tal empresa, *Letras Hispánicas,* con estos poemas nos parece un acierto digno de todo aplauso.

II

El segundo volumen de *Letras Hispánicas* contiene «Cuatro obras», de Alfonso Rodríguez Castelao (2), en edición de Jesús Alonso Montero. Y no es ninguna tontería el «recuperar» para las letras españolas a un escritor que parecía condenado a ser desconocido en una gran parte de nuestra geografía por el simple hecho de haber escrito también, y no sólo, en gallego. Claro que la consecuencia de este desconocimiento puede obedecer a otros motivos. En la contraportada de este libro se piensa que podría obedecer a «olvido o

(2) Alfonso Rodríguez Castelao: *Cuatro obras.* Letras Hispánicas. Cátedra, Madrid, 1974.

negligencia». Pensamos que las causas reales deben girar en torno a su condición de político representante del Partido Galleguista y diputado en las Cortes Constituyentes de 1931. Por otra parte, Rodríguez Castelao no era un simple autonomista, alborotador o vagabundo, como ha querido hacer creer cierta leyenda en torno a su persona. Era un hombre culto que ejerció como médico y que en 1916 ganó una oposición al Cuerpo de Estadística, siendo destinado en Pontevedra. Su historia de prohibiciones surge del enfrentamiento con Alejandro Lerroux en 1934 y, posteriormente, de la desbandada de elementos republicanos y de otras ideologías similares (o disímiles, pero enfrentadas a las derechas que iniciaron el Alzamiento Nacional), lo que le lleva a vivir hasta el fin de sus ideas en Rusia primero, y después en diversos lugares de América.

Realmente es muy penoso que la circunstancia de haber vivido una guerra civil haya limitado hasta unos extremos insospechados el conocimiento que los españoles deberíamos tener de la cultura que ha existido en nuestra patria. Y demos gracias a los últimos gabinetes ministeriales, que están logrando un retorno masivo de tal cultura; pero caso como el Castelao y otros no menos importantes, que hallaron la muerte en tierras lejanas, pasarán a la posteridad como algo ajeno a nuestro modo de ser, cuando ellos son precisamente los que han forjado, tal vez sin quererlo, esta contradictoria España que tantas polémicas suscita y suscitará todavía. El rescate, pues, de estas cuatro obras de Alfonso Rodríguez Castelao trae para nosotros no sólo un estilo, una forma de escribir o dibujar, sino el sentido amplio de que para un país lo importante son sus hijos, sean como fueren, y no las diferencias que estos hijos puedan crearse por razón de su particular manera de entender las cosas. Del autor no haré más comentarios, porque Jesús Alonso Montero ya hace un estudio exhaustivo del mismo, que nos parece muy adecuado y explícito, incluso para quienes le desconocieran.

Del contenido del libro, aparte del estudio y notas de Alonso Montero, quien también ha traducido del gallego, merece citarse como verdaderamente interesante la farsa titulada *Los viejos no deben enamorarse,* ya que el resto, sin carecer de interés, son trozos sueltos de la obra general del autor: caricaturas, relatos, ensayos...

Vemos en la citada farsa un regusto típico de las aldeas y pazos gallegos, donde se rinde un culto a la personalidad (aún), que ha desaparecido en el resto de España, y donde precisamente ese culto a la persona del boticario, del amo, del heredero, conlleva, a la vez, una dosis de compasión, porque se trata de hombres que, en razón de su representatividad, están solos delante de un pueblo que se

divierte y que mira la vida con una tranquilidad y una alegría pasmosas, que contrastan con la angustia del hombre mayor que se sabe al margen de un mundo que ha ayudado a crear o del que es dueño y señor, pero sin formar parte del mismo. Me recordaba la farsa otras obras de Linares Rivas, de Valle-Inclán, etc. Frente a ese mundo absoluto y apartado «los viejos» intentan reconstruir su propio universo y luchan por conseguir el amor imprudente de las mozas de carnes duras, a costa de sus riquezas o de lo más importante que los ata a la sociedad, que es su prestigio ante la gente. El viejo, a través de su enamoramiento, pierde no sólo riquezas, estimación, y respeto, sino que llega a dar su propia vida al enzarzarse en una batalla perdida de antemano. Las escenas de la farsa son todas delicadas, llenas de color y poesía. Ante nosotros desfila toda la idiosincrasia de un pueblo que posee su peculiar manera de ver la vida, con todas sus consecuencias positivas o negativas. Como ejemplo, reseño una escena de *Los viejos no deben enamorarse:*

> DON RAMON.—¿Puedo entrar, Micaeliña?
> MICAELA.—Usted está loco, don Ramonciño. Ya ando en la boca de las gentes por su culpa y aún me quiere perder más. ¿No le mandé decir que no viniese hoy?
> DON RAMON.—No puedo dejar de verte.
> MICAELA.—Pues lo que es hoy, se podía haber quedado en el pazo y no venir a comprometerme, que una es soltera y la honra pronto se pierde.
> DON RAMON.—Si la pierdes por mí, estoy dispuesto a pagarla. ¿Quieres todo cuanto tengo por ella? No te puedo ofrecer más.

En síntesis, debemos agradecer a Jesús Alonso Montero su trabajo por presentarnos a Castelao tan dignamente, y a Cátedra por hacer llegar a nosotros una literatura que vivía en el olvido.

III

En edición de su autor, otro volumen de Cátedra es *Verso y prosa,* de Blas de Otero (3). Se trata del primer libro de esta colección, que ve la luz en vida de su autor, y, por lo mismo, creemos, adquiere una importancia que ya Otero tenía, pero que tal vez pueda acrecentarse a nivel popular, porque parece que en España sólo lo mediocre puede llegar al gran público, entre otras cosas porque las editoriales no se preocupan de lo contrario. Todo *best-seller* que se precie ha de serlo a costa de unas ventas masivas de ejemplares caros y, sólo

(3) Blas de Otero: *Verso y prosa.* Letras Hispánicas. Cátedra, Madrid, 1974.

después de haber obtenido ingentes beneficios, vendrá la edición popular. A veces la falsa modestia no beneficia a nadie. Un antologizador puede tener eficaces criterios valoratorios y, sin embargo, no saber coordinar la obra del poeta de acuerdo con las etapas de su quehacer. Por eso, a veces, resulta plenamente adecuado que sea el propio poeta el que organice su obra y nos la muestre en función de las etapas recorridas o deseando una mejor comprensión del conjunto de la misma.

En esta ocasión, Blas de Otero comienza diciéndonos: «Nací en Bilbao (1916)», nos lleva a través de su vida, por medio de sortilegios poéticos o de prosas encantadas y firmes. Selecciona lo mejor de cada uno de sus libros de poemas y nos regala las mejores muestras del fluir lírico de una prosa viajera y soñadora. Hacer un estudio exhaustivo de la obra de Blas de Otero sería demasiado meritorio en este momento, donde no pretendemos más que dar cuenta de su salida nueva al universo de las vidas editadas. Suponemos que para su autor este libro ha constituido una hermosa posibilidad de encontrarse a sí mismo, ya que ha tenido que buscar dentro de su obra y seleccionar sus mejores palabras para sintetizar un pensamiento profundo que no muere. Resulta enternecedora la dedicatoria del libro: «A mi hermano José Ramón, bajo tierra a los dieciséis años.»

Sin más datos sobre ese maravilloso ejemplar de *Verso y prosa*, podríamos comenzar los elogios de la obra de Blas de Otero. Baste reseñar su «poética» de «En castellano»:

Escribo
hablando

MANUEL QUIROGA CLERIGO (Conjunto Avenida, A-1, 4.º A. Alcobendas. MADRID).

PIERRE HEUGAS: *La Celestine et sa descendance directe*. Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de la Universidad de Burdeos (Francia), 1973, 612 pp. folio.

Situándose en la línea de Tzvetan Todorov, con una cita del cual encabeza la primera parte de su libro, P. Heugas estudia las relaciones que existen entre la obra-modelo de F. de Rojas y sus imitaciones. Estas son: *La comedia Thebaida* (1521); *La segunda Celestina*,

de Feliciano de Silva (1534); *La tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez (1539); *La tragicomedia de Lisandro y Roselia llamada Elicia, y por otro nombre, cuarta obra y tercera Celestina* (1542); *La tragedia policiana* (1547); *La comedia llamada Florinea* (1554); *La comedia llamada Selvagia,* de Alonso de Villegas (1554).

En una primera parte, P. Heugas hace un resumen minucioso de la historia de la *Celestinesca,* desde el juicio de Jerónimo de Zurita hasta el de los hispanistas de nuestro siglo. Recuerda el juicio de Du Peron de Castera, que refleja las dificultades de los neoclásicos franceses para clasificar la obra (p. 21) y nota que, de Zurita a Pellicer, el juicio de valor es casi el mismo (p. 24). Después de recordar las apreciaciones de Moratín, reconoce a Aribáu el mérito de haberse dado cuenta de que se trataba de un fenómeno literario particular, de un fenómeno español y limitado al siglo XVI. Consagra varios párrafos al gran estudio de Menéndez Pelayo, «el primer gran historiador» de las obras que constituyen la *Celestinesca,* y dedica unas páginas al libro de María Rosa Lida de Malkiel, y al más reciente análisis de M. Bataillon, sin olvidar a otros críticos, como Bonilla y Sanmartín, Criado de Val, A. Castro, J. A. Maravall. Llega así a la noción de género autónomo fundamentado en un sistema complejo de la imitación.

Dedica la segunda parte de su trabajo a la investigación de las modalidades de la imitación. Nota cómo se repiten los personajes en estas obras (por ejemplo, la misma Celestina aparece reviviendo, de un modo verosímil, en la obra de F. de Silva, que, por medio de los recuerdos de este personaje, consigue así unir su obra con el modelo). Insiste Heugas en que, a través de la concepción de sus personajes, los imitadores nos dan un comentario explicativo de la obra de Rojas: así el autor de *Lisandro y Roselia* condena explícitamente a Calixto por medio de su héroe Lisandro. Pasa a otro tipo de imitación, la de las palabras o frases —proverbios—, y Heugas cita buen número de ellos, o párrafos, cuyo paralelismo recalca poniendo ejemplos en dos columnas, subrayando que en un Sancho de Muñón o en un Sebastián Fernández esta atención al texto de *La Celestina,* que no es mecánica, muestra la voluntad de interpretar el texto modelo restituyéndolo (p. 91).

Considerando el tema mismo de *La Celestina,* distingue entre el tema viejo «que se inspira del esquema de una situación literaria típicamente medieval» (p. 101), y el tema nuevo, que estriba en la relación constante entre el mundo de la prostitución y el mundo de los nobles amantes. Así el *Pamphilus,* mucho más que el *Libro*

de Buen Amor, habría influido en Rojas, ya que en 1481 aparecía en Zaragoza un *Pamphilus de amore,* y Rojas y sus imitadores, al reconocer en la fuerza del instinto amoroso la presencia del pecado, prolongan una tradición y una moral medieval. Las imitaciones ofrecen el interés de recalcar la importancia primordial del tema nuevo, al desarrollar el mundo propiamente celestinesco, relacionándolo siempre con el mundo noble. Heugas encuentra el germen del tema nuevo en un texto de las *Siete Partidas,* dedicado a los alcahuetes...

Estudiando el relato, hace notar el autor que el tiempo de la *Celestinesca* es el mismo tiempo de la novela corta, siendo los nexos temporales debidamente colocados los que restituyen la duración total de la acción. Atribuye a la imitación de Terencio la no-localización de la obra de Rojas en una ciudad precisa. De las poesías que aparecen en las imitaciones infiere Heugas que el amante calixtiano es, ante todo, un amante según la lírica de los cancioneros. De la misma manera, las imitaciones permiten comprender la relación que existe entre la obra de Rojas y la carta de la novela sentimental, cumpliendo la carta, nos dice, la misma función que la vieja en la celestinesca; así como también dejan ver claramente las imitaciones, la relación de la célebre tragicomedia con las artes de amar. Concluye provisionalmente que «de la armonización entre la forma nueva, aunque heredada de los latinos y un contenido medieval ha nacido en parte la Celestina» (p. 306).

Se plantea luego el inevitable problema de la posibilidad de la, representación teatral de *La Celestina,* y opta por la lectura en voz alta de la obra, o sea la representación con un solo personaje, en una situación comparable con la del teatro leído hoy por la radio. Observa atinadamente que, de todos modos, no se puede juzgar la obra de Rojas con arreglo a los cánones de una teoría teatral posterior a ésta, mientras, por otra parte, la tragicomedia se separa del teatro medieval por su unidad de acción notablemente ligada, contrariamente a lo que ocurría en el teatro primitivo. Así, la originalidad de *La Celestina* viene de que no puede estar concebida en función de un teatro todavía en mantillas y, por lo tanto, de que pertenece a una forma de relato comentado, que el diálogo actualiza, haciendo directamente apreciable la acción.

El estudio de los arquetipos y de su entorno forma el objeto de la tercera parte de este libro. Haciendo notar que cada época, incluso cada generación, entiende a su modo las palabras, le parece al autor que conviene primero encontrar a la heroína melibeana en un repertorio de ideas consagradas, voluntariamente aceptadas y utilizadas como las únicas posibles para la expresión literaria. Parte

así de la tradición antifeminista y del modelo presentado por la Galatea del Pamphilus; la misoginia medieval fundamenta la *reprobatio amoris* y, por lo tanto, el problema del matrimonio, planteado por Lista y Valera, es un falso problema. De la misma manera la «furia» de Melibea es la prueba de su culpabilidad: tanto en la novela sentimental, como en la *Celestinesca*, la heroína se niega primero a acceder a la súplica del amante, en términos bien reconocibles porque vienen de las Artes de Amar, como el de Chrétien de Troyes al principio del Cligés. El comportamiento de Melibea corresponde así a un tópico de la condición femenina, como este otro que luego le permitirá ceder: su llamada «condición piadosa»; basándose en los estudios paralelos de las imitaciones, Heugas refuerza esta afirmación: la *reprobatio amoris* estriba en la debilidad de la mujer ante el amor. Recalca la fuerza de sugestión de la escena de amor en el jardín, pero sostiene que las amenazas que pesan sobre los amantes no permiten interpretarla sino en un sentido negativo, y hace del suicidio de Melibea un suicidio ejemplar siguiendo la interpretación de M. Bataillon, que sostiene que Calixto y Melibea son héroes ejemplares al revés.

Estudiando luego el héroe calixtiano, muestra detalladamente cómo Calixto aparece como el contrario de un héroe cortés, al mismo tiempo que su expresión arquetípica se ve determinada por la poesía retórica y la novela sentimental del siglo XV. Numerosos ejemplos sacados de las imitaciones, ilustran el aspecto negativo del personaje. De esta forma la obra del arcipreste de Talavera y la de Rojas se encuentran en el plano de la teoría.

Para explicitar los fundamentos del «inframundo de la Celestinesca», Heugas no tiene más remedio que apelar a la Historia. Basándose en textos como la *Relation du premier voyage de Philippe le Beau en Espagne,* de Antoine Lalaing; el *Tratado contra los juegos públicos,* del padre Mariana, en datos propiamente históricos como lo son disposiciones legales acerca de las mancebías, apoyándose incluso en pleitos de alcahuetería, como los cuatro ejemplos sacados del archivo de la Real Chancillería de Valladolid, reconstruye de modo muy expresivo los rasgos esenciales de lo que pudo ser en la realidad la prostitución en el siglo XVI: surge de manera muy viva el contexto real del que se inspiró Rojas.

Dedica su último capítulo a los autores de las imitaciones y a los problemas mayores de la *Celestinesca* como el anticlericalismo, el dinero, las relaciones amo-criado. Afirma, por ejemplo, que el hecho de que unos autores hayan dado a su obra un desenlace feliz no significa que se hayan apartado del sentido de la obra modelo, en

tanto que *reprobatio amoris*, sino que al escribir en un medio social nuevo han aportado *remedia amoris* nuevos...

Y concluye diciendo que la *Celestinesca* entra dentro de lo que Curtius llama «el retraso cultural de España», cuya literatura conserva hasta el siglo XVIII, caracteres medievales que le dan una fisonomía particular.

P. Heugas nos ofrece un trabajo muy minucioso y su gran erudición le permite establecer, con indiscutible solidez, las raíces literarias de la obra de Rojas, utilizando como contraprueba las imitaciones de *La Celestina*. Sin embargo, al postular que el estudio de los personajes sólo se puede hacer dentro de los límites del arquetipo al que corresponden (p. 535) separa la literatura de la sociedad en la que nace, volviéndola intemporal, y no podemos dejar de sentir cierto malestar cuando, al mismo tiempo, reconoce que las imitaciones obedecen a un clima social y moral distinto, y no da importancia a la modificación del desenlace de una Florinea. Al fin y al cabo, ¿de dónde vienen los arquetipos? ¿No serían reveladoras del correr del tiempo las modificaciones diacrónicas de estos arquetipos? No podemos menos de observar que el mismo Heugas es consciente de los límites del método de Todorov, ya que acude a la Historia para explicitar un personaje tan importante como el de Celestina... Nos asalta una duda: ¿dónde reside el sentido de una obra: en el análisis radical de sus elementos o en su síntesis? Contemporánea de la obra de Rojas es la *Cárcel de amor*, de Diego de Sampedro: ¿Por qué nos sigue interesando la primera, como lo prueban las varias tentativas que se hicieron estos últimos años tanto en Francia como en España para llevarla a la escena, mientras nadie lee la segunda?—*JACQUELINE SAVOYE (226 bis, Ba. Voltaire. PARIS XI).*

SOBRE EL INCONVENIENTE DE HABER NACIDO

Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido.

CALDERON: *La vida es sueño.*

No cabía esperar novedades del último libro de Cioran (*). Algunos enfoques distintos, ciertos hallazgos de expresión, fórmulas diferentes de insistir en lo esencial; pero ningún descubrimiento que modifique

(*) *De l'inconvenient d'être né.* Gallimard, Les Essais, 1973.

lo ya sabido, ninguna aportación cognoscitiva que complemente o reinaugure el mapa del mundo. Esta monotonía fundamental sigue siendo el principal reproche que se hace al gran escritor rumano-francés. Recordemos que la industria cultural ha decretado que semanalmente deben edificarse dos o tres revolucionarios sistemas filosóficos, que no debe pasar un mes sin hacerse una «aportación imprescindible» a tal o cual campo, que el secreto de la felicidad o el camino de la beatitud se ponen a la venta un día sí y otro también en los quioscos del barrio. La ciencia se engrosa al mismo ritmo que las ganancias por la venta de productos culturales; cualquier pretexto es bueno para escribir un libro, pero ninguno admite su superfluidad, en la que debería gozarse: cuanto más escandalosamente prolifera la letra impresa, más aspira, por exigencias del comercio, a ser plenamente necesaria. Se ha forjado un curioso tipo de «hombre culto», infatigablemente hambriento de las novedades editoriales y feroz defensor del «estar-al-día» en toda cosa; este personaje vive cotidianamente alborozado por el descubrimiento de obras imprescindibles en cada materia, que olvida a las veinticuatro horas para dejar paso a lo fundamental-accesorio de la semana que viene. No imagino a nadie que haya entendido a Lao-tsé o a Epicuro esperando que el cartero le traiga un nueva verdad esencial a contra reembolso. A este afán innovador se une la exigencia pedagógica: el libro debe ser una lección de cosas, transmitir conocimientos acumulables o servir de introducción en alguna ciencia compleja: en suma, debe ser *constructivo.* Es exigible el respaldo del dato, la ordenación progresiva de los capítulos, la crítica a los errores de antaño, el triunfo de la razón que hoy brilla por fin en adecuada —aunque perfectible— doctrina. Huyamos del demoledor subjetivismo que le deja a uno sólo con lo puesto: ¿qué pasaría, cabe preguntarse, si cada cual escribiese *lo que le diera la gana,* así, sin más? El mejor libro, desde este punto de vista, es el que remite a otros libros, el que no acaba en sí mismo, el que azuza las ganas de leer: así va progresando, poco a poco, la cultura. Nada tan desesperante, pues, como los libros de Cioran: no pretenden descubrir ningún mediterráneo que no conociesen ya Buda o Pirrón, se presentan como una lectura perfectamente *prescindible,* nulamente informativa, subjetivista hasta la médula, totalmente inaprovechable desde el punto de vista pedagógico...: Para colmo, en lugar de estimular a la lectura de otros libros, la desaconsejan abiertamente. ¿Qué decir de él, sino lo que sentenció el «Time» en una glosa: «Debe haber un escritor así en cada generación, pero *sólo* uno»?

El lector que busca noticias y variedad reprocha a Cioran su insistencia en pormenorizar un mensaje cuya radicalidad debería impulsarle

a prescindir de los detalles. De acuerdo, le diría, está usted harto de esta intolerable existencia y abomina de sus ilusorios prestigios, pero ¿por qué no decirlo de una vez por todas, para qué repetir la misma cantinela ante cada perfume o cada conflicto? ¿Con qué objeto levantar acta incesantemente de su disconformidad ante el dolor y el hastío no elegidos de esta vida? Aunque fuese cierto, su mensaje no por ello peca menos de redundante. A esto cabría responder, en primer lugar, lo que Schopenhauer escribió en defensa de Leopardi, a quien se hacía idéntica amonestación: «Su tema constante es la ironía y los dolores de nuestra existencia, dolores que describe en cada página de sus escritos, pero con tal variedad de forma y expresiones, con tal riqueza de imágenes, que, lejos de fatigar al lector, le interesa y conmueve cada vez de nuevo» («El mundo como voluntad y como representación», ed. Aguilar, t. III, p. 212). La expresión del desengaño, pasión del alma lúcida, no tiene por qué ser menos rica en matices y sí más inteligente que la enumeración de las formas de espejismo. Se trata de saber escribir, de hallar una y otra vez la palabra, emponzoñada por lo exacta, que se vuelve contra nosotros y desvanece una sombra o nos hurta una conformidad. Es una suerte de masaje venenoso: para quien, por perversión o convencimiento, lo ama, no sólo no es monótono, sino que llega a convertirse en la única lectura posible en ciertos momentos, una necesidad tan arrebatadora e imperiosa que no parece depender del mundo de la literatura. A otros autores se aficiona uno, pero Cioran tiene auténticos *viciosos*, entre los que me incluyo, enfermos inacabablemente ávidos de embriagarse de escepticismo. Es una medida terapéutica, el único remedio conocido contra la proliferación incesante de apologías de lo real, de «guiones» del espectáculo vigente. ¡Cómo no agradecerle su facundia para encontrar mil y un atinados modos de formular el asco y el desprecio, para dar al desengaño en cada caso su palabra precisa y así mantenernos indefinidamente en él! Si no fuera por Leopardi, Swift o Cioran, ¿a quién acudiríamos cuando nos sentimos aquejados del instinto de afirmar, cuando vacilamos al borde de alguna creencia o nos tienta el bálsamo de la esperanza? En modo alguno es superflua la minuciosidad al exponer los reparos a la justificación del ser, a la legitimidad y decencia de lo reinante; como la duda nos opone a la vida, como todo nos la desaconseja, exhortándonos en cambio al acatamiento de lo ilusorio, nunca sobrarán los apoyos que puedan tenderse al escepticismo ni será redundancia inútil insistir en lo que nos aferra a la memoria de lo revelado en la visión lúcida. La causa del desengaño nunca está sobrada de refuerzos. Cioran ha escrito siete libros y unos pocos artículos en veintiséis años: no es demasiado para contrarres-

tar las infinitas cantatas en loor del Señor de este mundo, para infligir una pequeña vacilación a las innumerables «verdades» descubiertas día tras día para mayor gloria de la ciencia y el progreso durante ese mismo período. Hay, sí, en estas repeticiones, una acusada complacencia en la vacuidad, que corre quizá el peligro de positivizarse, de convertirse finalmente en dogma afirmativo; contra lo que piensan sus detractores cientifistas, nada amenaza tanto al no-saber como la tendencia a convertirse en teoría. Pero aquí intervienen el humor, el giro de cada anécdota, la perdurable autofagia del estilo, que alejan del catálogo de dudas el espectro del *tratado* que podría llegar a ser.

Uno de los últimos aforismos —«pensamientos estrangulados», los llamó él— con que Cioran cierra «Le mouvais demiurgue» refiere la siguiente consideración autobiográfica: «Frívolo y disperso, *amateur* en todo, no he conocido a fondo más que el inconveniente de haber nacido.» Esta única especialidad reconocida da título a su siguiente libro; quizá podamos asegurar que toda la obra de Cioran había estado bajo el signo de la maldición de nacer, desde aquel elegíaco «quosque eadem?» con el que acaba su primera obra. La muerte goza de un indebido prestigio como mal esencial del hombre; un examen más cuidadoso sitúa el verdadero horror en el origen y no en el desenlace de la vida. No otra es la intuición cristiana: nacemos al mundo por el pecado original, el pecado *es* nuestro nacimiento, nacer *es* el pecado radical. Adán no nace hasta comer del árbol prohibido y ser expulsado de la indeterminación paradisíaca, es decir, *nace cuando se gana la muerte y el camino de trabajos y dolores que lleva a ella.* También para el Buda el nacimiento es la verdadera fuente de nuestros males y el epicúreo persa Omar Khayyam menosprecia el común temor a la muerte, valorando en cambio primordialmente el espanto del comienzo:

No temo a la muerte. Prefiero ese sino ineluctable
al otro que se me impuso al nacer. ¿Qué es la vida?
Un bien que me ha sido confiado a mi pesar
y que devolvería con indiferencia.

«El miedo a la muerte —señala Cioran— no es más que la proyección en el futuro de un miedo que se remonta a nuestro primer instante. El mal, el verdadero mal, está *detrás,* no ante nosotros.» Situados inestablemente entre abismos paralelos, sabemos con certeza que salir del que nos precede nos arroja a una carrera de sinsabores y zozobra, mientras que no es seguro que precipitarnos en el que nos aguarda prolongue este tráfago de dolor y es razonable suponer que le dé fin. Conocemos con precisión la inauguración de nuestros pe-

sares, pero ignoramos —y, asombrosamente, tememos— la fecha que quizá nos libere de ellos. Por malo que sea morir, es preciso reconocer que, en todo caso, no es más que la consecuencia necesaria de haber nacido; aún más: la muerte es el reverso ineludible del nacimiento, su *verdad*. No cabe disociar ambas desdichas ni, mucho menos, agradecer la una y vituperar la otra; el mismo signo que nos bautiza nos condena, salir de la nada nos confirma en ella. Creemos que lo más aterrador de la muerte es su carácter de algo desconocido, su absoluta novedad, pero, de hecho, con nada estamos más familiarizados: consideremos lo que supone nacer y poseeremos *completamente* la ciencia de la muerte.

Nacer es ganarse un nombre propio, pactar con lo determinado, perder el éxtasis anónimo de la posibilidad pura y abandonar «la dichosa virtualidad en la que nos resistíamos a la infame tentación de encarnarnos». Discutiendo este tema con relación al libro de Cioran, Agustín García Calvo echó de menos que el pensador rumano enfocase el tema desde la anomalía lingüística que supone una proposición como «yo he nacido». Efectivamente, mientras que el nacimiento de otro no supone más que constatar la fecha de incorporación de otro objeto a mi mundo, intentar hablar —o pensar, que es lo mismo— de mi nacimiento exige postular en una misma proposición el sujeto y la condición de su posibilidad, la identidad y lo que la origina. Al decir «yo he nacido» parece que puedo ser sujeto de un acto *antes del cual yo no era yo*, no era nada. ¿Quién es ese yo que nace, si hasta que ha nacido no puedo ser yo? ¿Qué otra cosa es nacer sino ganar la determinación maldita del yo? Hagamos notar que idéntico inconveniente cabe elevar al discurso sobre la muerte propia, como vieron correctamente los epicúreos al señalar que «cuando yo estoy, no hay muerte, y cuando la muerte llega, yo ya no estoy». El lenguaje parece desentenderse de estas dificultades del origen y las postrimerías del sujeto, intentando reificarlo y tratando de convertirlo en sujeto y objeto juntamente de las proposiciones límites que le fundan y le aniquilan. Nacimiento y muerte o, mejor, *mi* nacimiento y *mi* muerte son literalmente indecibles. Pero esto no es una «simple» aporía lingüística, sino una indicación fundamental respecto a la condición de ese Jano bifronte del nacimiento-muerte. Hay que abandonar, si se quiere pensar algo con cierta profundidad, cualquier simplificación biologista sobre la «naturalidad» de estos acaeceres, pues al convertirnos en simples objetos del funcionamiento de las leyes biológicas el problema se resuelve en su beocia incapacidad de plantearse. Aceptar la determinación del puesto de sujeto en el discurso, arriesgarse al yo, es acatar la doble fatalidad de nacimiento y muerte,

pero, a su vez, el yo no puede predicar de sí mismo su nacimiento ni su muerte propia, pues es, en tanto sujeto, tan sólo un *puesto*, un vacío eterno e inmortal. La contradicción inscrita en esos indecibles «yo he nacido» o «yo me muero» —o, aún más, en el «¡estoy muerto!» del señor Waldemar de Poe— es la contradicción misma del lenguaje todo, entre la dispersión pulsional del deseo y la identidad obligada del sujeto parlante, entre la ley que condena a ser —*id est:* a trabajar y sufrir— y a morir y la condición misma eterna e imperecedera de la ley acatada.

No es éste el camino seguido por Cioran en el libro que motiva este comentario; su método —¿por qué no llamarlo así?— es la alusión, la anécdota significativa, la nimiedad relevante. Como él mismo me dijo al respecto, gira en torno al tema, se refiere a él de soslayo, tratando de aprehenderlo por alguno de sus ángulos menos abruptos: no cree posible o elegante afrontarlo directamente. «Se trata de una de mis más antiguas obsesiones, me dijo. No se debería escribir sobre las obsesiones, porque se degradan o, como dicen los modernos, se *desacralizan.*» Plenamente entregado al fragmento, buscando cada vez más la concisión y la sencillez, su estilo es más enjuto que nunca, una mezcla de exactitud e ironía impresionante: no se puede escribir mejor. Las formulaciones memorables abundan tanto que no es caso hacer una antología de ellas. Leo, al azar: «¡Qué miseria, la sensación! El mismo éxtasis, *quizá,* no es nada más que eso.» «No hay un solo instante en el que no haya sido consciente de encontrarme fuera del Paraíso.» «Todo pensamiento deriva de una sensación contrariada.» «He vivido siempre con la visión de una inmensidad de instantes en marcha contra mí. El tiempo ha sido mi bosque de Dunsinane.» «Cada uno expía su primer instante.» «A veces, quisiera ser uno caníbal, no por el placer de devorar a tal o cual, sino por el de vomitarlo.» «Existir sería una empresa totalmente impracticable si dejase de concederse importancia a lo que no la tiene»... Todos los furores y los recelos de cada una de sus obras anteriores están aquí: en cada página, el escándalo de esa superfluidad *necesaria* que el nacimiento inaugura.

El lector recupera así el mismo Cioran del *Précis de descomposition* o de los *Syllogismes de l'amertume.* Quizá se pregunte: ¿por qué seguir?, ¿cuánto juego puede dar aún la desesperanza? Cioran responde que «un libro es un suicidio diferido»: remite así al más hondo meandro de la angustia, al venero en donde nace el permanente misterio de la escritura.—*FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID).*

El anticolonialismo europeo (Selección de Marcel Merle y Roberto Mesa. Alianza Editorial).

A partir del momento en que españoles y portugueses se lanzaron a la conquista del Nuevo Mundo, punto de partida de la expansión europea de ultramar, se han sucedido durante más de cuatro siglos diversas formas y métodos de conquista y colonización. Junto con éstos han ido surgiendo, durante este lapso, diversas corrientes antiimperialistas basadas en tesis distintas y a veces antagónicas.

Si a la conquista española, motivada principalmente por la fiebre del oro y encubierta por el velo de la evangelización, se opusieron reglas morales y crisis de conciencia, a la expansión primero mercantilista y luego capitalista de los siglos XVIII y XIX se enfrentaron diversas corrientes utilitaristas, idealistas, y marxistas basadas en la crítica de los nuevos métodos de conquista.

Aunque parezca paradójico, es en Europa, continente colonizador, y no en el mundo colonizado, donde han ido surgiendo y donde se han centrado las principales corrientes anticolonialistas. Es así como la conquista y colonización española encontró a sus principales opositores en los propios españoles, como son fray Bartolomé de las Casas, Antón de Montesinos, Domingo de Soto, Francisco de Vitoria, Francisco Suárez, y la portuguesa, en el jesuita español Luis de Molina y en el portugués Antonio de Vieira. Será también en la propia Europa donde en el siglo XVIII, momento en el cual se produce el renacimiento de las corrientes anticolonialistas, surgirán sus principales representantes: la tesis idealista con Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Necker, Raynal, entre otros, basada también en la denuncia de los abusos y desmanes de los colonizadores; las corrientes utilitaristas con Law, Adam Smith, Bentham, etc., que si bien no atacaba el principio mismo de la colonización, se oponía a ella por considerarla, en muchos casos, poco rentable. Por último, Europa verá nacer dentro de su propio seno la más moderna y quizá la más importante de las tesis antiimperialistas: el socialismo anticolonialista que se iniciará con los socialistas utópicos, se desarrollará y consolidará con el propio Marx, y se continuará hasta nuestros días con Lenin y las distintas corrientes del socialismo moderno.

El anticolonialismo europeo, libro publicado recientemente por Alianza Editorial, ofrece la recopilación de los textos más importantes de los principales representantes de las tendencias antiimperialistas. La selección, que ha estado a cargo del historiador francés Marcel Merle y del español Roberto Mesa, se inicia en el siglo XVI

con Bartolomé de las Casas, abarca las distintas corrientes del siglo XVII y culmina con la tesis marxista.

Como presentación de los textos se publica una introducción a cargo de Marcel Merle, en la que el autor expone una breve pero muy clara visión de las principales corrientes antiimperialistas. Si bien toda clasificación histórica y todos los esfuerzos por situar a los diversos autores dentro de las distintas corrientes es, en cierto modo, arbitraria y depende mucho de la interpretación del historiador, la tarea es inevitable y de gran utilidad para presentar un panorama claro y ordenado. En este caso los autores han utilizado la metodología más práctica para la clasificación y ordenación de los textos reproducidos, respetando las distintas etapas por las que ha atravesado la doctrina anticolonialista.

La reproducción de los textos ha sido ordenada en cuatro grandes temas: «La crisis de la conciencia inicial», «La convergencia de las tesis anticolonialistas», «La confusión de las ideas bajo la Revolución francesa y su eco en España» y «El reagrupamiento de las ideas en el siglo XIX».

En el primero de estos temas, que se refiere a la expansión ibérica del siglo XVI, los autores han seleccionado textos en los cuales se busca remarcar la contradicción existente entre lo ideal (la evangelización de los paganos) y la realidad (los abusos, la avidez de los conquistadores y la ambición de los príncipes). En ellos queda plasmado con toda nitidez el problema moral y religioso del pueblo conquistador que lo llevó a una evidente crisis de conciencia. Bartolomé de las Casas y Francisco de Vitoria son los autores más notorios de esta primera parte.

En el siglo XVII se produce un importante movimiento anticolonialista, al que los autores le dedican un amplio capítulo. Este tema está, a su vez, subdividido en otros menores que responden a las distintas tendencias de la época: la tesis idealista y la utilitarista. En la primera de ellas los textos reproducidos de Voltaire, Montesquieu, Raynal, Burke, Necker, etc., denotan la preocupación aún latente de los abusos de la colonización y se percibe en ellos un frontal ataque al principio de la colonización. En los representantes del utilitarismo, muy por el contrario, está presente la preocupación por la no rentabilidad de la colonización, ocupándose muy poco de los problemas morales. Adam Smith, Francos Quesnay y Jeremy Bentham son, con justicia, los autores más utilizados en esta selección.

El problema de la esclavitud y el de la representación de las colonias es analizado dentro del tercer capítulo referente a la confusión de las ideas bajo la Revolución francesa, a través de los princi-

pales filósofos y políticos de la época: Mirabeau, Robespierre, Brissot, Condorcet y Bonald.

El último capítulo abarca un tema tan amplio como difícil: el reagrupamiento de las ideas del siglo XIX. Es aquí donde, debido a la extensión del tema y a la brevedad del espacio en que es tratado, la obra pierde parte de su valor. Es realmente imposible ofrecer una idea más o menos clara del pensamiento de David Ricardo, Stuart Mill, Disraeli, en dos o tres páginas. Tampoco se puede pretender tratar la posición marxista ante el imperialismo en tan poco espacio. La utilidad de esta parte se reduce por ello a un valor puramente didáctico. De todas formas y por tratarse de una obra general, la brevedad del trabajo se encuentra en cierto modo compensada por un acertado criterio en la selección de los autores y los textos. Tiene, por otra parte, el indudable mérito de reunir en un solo volumen el pensamiento de los principales representantes del anticolonialismo intentando ofrecer un panorama global sobre ese punto.—*FERNANDO CASTILLO (Paseo Pujada, 21-23. BARCELONA).*

«RETAHILAS», ULTIMA NOVELA DE CARMEN MARTIN GAITE

Carmen Martín Gaite constituye el ejemplo claro de una coherencia vital, de un impulso clarificador siempre oportuno que conforma un caso distinto, vivificador, plenamente sano, dentro del actual panorama de nuestras letras. *Entre visillos, Ritmo lento* y los relatos de *El balneario* constituyeron evidencias de una entidad narrativa inmersa en su propio fluir natural, vitalmente, inconteniblemente a través de unos esquemas configuradores de formas plenas de sentido.

Retahílas (*) constituye un intento narrativo, una expresión vital de una importancia evidente. Lo narrado —la conversación entre Eulalia y su sobrino Germán durante la noche de agonía de la abuela de aquélla— es soporte de una reflexión fundamental, profunda hasta límites de una coherencia pensante, de una consciencia vital inusitada. A dos niveles íntimamente entrelazados: el relato del acontecer familiar y el aire de comunicación por la palabra que toma paulatinamente un sentido profundo, revelador de toda su importancia decisiva.

(*) Carmen Martín Gaite: *Retahílas*. Destino. Barcelona, 1974, 234 pp.

La rememoración de un pasado es punto de arranque, partida de la palabra hacia la plena comunicación. La pereza de hablar, el fácil recurso de la frase hecha, preparada desde siempre, institucionalizada en normas carentes de todo sentido, se diluye, se destroza en la primera rememorización del tiempo, en el retomar la vida que ha escapado. A través del hilo narrativo, el espacio se amplía, el tiempo se mantiene o se distorsiona, el fluir del recuerdo, de la reflexión, del instante, se dispara en varios marcos, en varias amplitudes sucesivas. El encuentro con el espacio ya pasado, con el tiempo irremediablemente consumido, con los lugares y las miradas, lleva a la reflexión sobre el sentido que para un individuo aislado al borde de la muerte —y al borde de la vida— tienen sus recuerdos. Y ello en la propia reflexión, en y desde un pensamiento plenamente aceptado y aceptable por coherente y lúcido, por válido ante la propia y ajena conciencia de vivir.

Pero no todo es un vivir sobre el recuerdo. El pasado es una parte tan sólo de lo vivido. Hay un presente, un pasado inmediato aún entre los dedos que Martín Gaite analiza con certeza; pasa sobre ello con la fugacidad del pensamiento claro que retoma el hilo que lo llevó hasta el presente. Es absolutamente adecuado el cambio de escena; hay un sumergirse en el relato, en el contemplar la propia vida que distorsiona el discurso hasta hacer de él la plena y absoluta manifestación de lo reflexionado. Hay un profundo interés por la vida, por lo que en torno sucede y aqueja a los hombres, por lo que se ve y se toca, que hace de la novela un lúcido testificar aconteceres. La propia circunstancia se une al obrar y ambos en unión se certifican humanos, se presentan ante la vista. Aunque el espacio cambie la acción se retoma, queda inevitablemente unida al anterior lugar y a la circunstancia que invocó el recuerdo, que lo hizo sujeto de reflexión.

Toda la novela es indagación sobre la profunda necesidad de comunicarse. La palabra toma total valor de expresión y de medio. Es evidente que las palabras se han mediatizado, quebrantado, anulado, deshecho, por una sociedad que las arroja en forma de permanente reclamo al descanso de las ideas, a la pasividad total del pensamiento. Retomar la palabra y darle nueva vida, separar de ella la ganga que la inutiliza es condición necesaria para su pleno uso como instrumento de gozo en el comunicarse. La destrucción de la palabra es necesaria —el ejemplo de *Reivindicación del conde don Julián* es una lección permanente—, y Carmen Martín Gaite destroza las palabras huecas, hace vivir el vocablo de nuevo en un sentido total, en una función total de comunicación verdadera. Porque si sirven todavía

las palabras —así, destruida su rémora de algo fijado, caduco en su sentido inauténtico, manipulado— y lo que las mueve y las hace funcionar en su sentido absoluto es el deseo febril de desbrozar de ellas lo inválido.

Carmen Martín Gaite estructura su intento con la lucidez que inunda todo lo suyo. Lo formal es soporte adecuado, material en función de una reflexión profunda y cierta. El lenguaje, en un adaptarse perfectamente a lo pensado, invoca el tiempo y nos lo acerca, aleja la invalidez que tantas veces lo sofoca.

Retahílas supone un paso fundamental en la obra narrativa de Carmen Martín Gaite. Es el fruto definitivo de una constante vigilia. La culminación de un pensar que ya en el magnífico conjunto de ensayos *La búsqueda de interlocutor* se esbozó de modo muy claro. Estamos ante una gran novela, ante uno de los más valiosos intentos surgidos últimamente entre nosotros.—*LUIS SUÑEN.*

RAFAEL LLOPIS: *Historia natural de los cuentos de miedo.* Ediciones Júcar. Madrid, 1974. 422 pp.

Desde hace ya muchos años, Rafael Llopis, atraído por la literatura fantástica y los cuentos de miedo, de los que ya publicó una antología en 1963, *Cuentos de miedo,* y en 1960, Los mitos de Chtulhu, viene escribiendo una serie de artículos sobre la literatura de terror que, recopilados ahora, dan por resultado un libro con el título *Historia natural de los cuentos de miedo,* ensayo que, a pesar de que el autor denomina esbozo, es uno de los primeros estudios serios y sistemáticos, donde se intenta trazar una historia de la evolución de la literatura de terror, desde sus comienzos hasta nuestros días.

El esfuerzo es grande, las lecturas abundantísimas, y las hipótesis explicativas acerca de la génesis y evolución del género entran dentro del campo ensayístico más atractivo, no obstante a veces se pueda discrepar en algún punto.

Parte de estas disquisiciones han sido utilizadas para componer el prólogo de *Trece historias de fantasmas,* de James (Alianza Editorial, 1973).

La primera afirmación del autor es que «el cuento de miedo es un producto de la desintegración de la creencia», al tiempo que sugiere que «La historia de lo numinoso como ficción empieza en el mismo

momento en que muere lo numinoso como creencia». La pervivencia de la emoción que dio origen a la creencia da origen al cuento de miedo. Llopis afirma que la creencia se trueca en estética, y en lo que atañe a los cuentos de miedo, ese momento corresponde al romanticismo, aunque no cabe duda de que existen cuentos de miedo antes del romanticismo. Aunque si el «relato de miedo es aquel cuya finalidad es producir miedo como placer estético», todos estos cuentos anteriores al romanticismo se diferencian de la creación romántica en que son historias de *verdad*.

Con la novela gótica de mediados del XVIII comienzan los verdaderos cuentos de miedo; castillos, subterráneos, aparecidos, espectros y tramas folletinescas dan forma al género. Ana Radcliffe, con *Los misterios de Udolpho* (1794), y Matthew Gregory Lewis, autor de *El monje* (1795), son los célebres maestros de la novela negra y tenebrosa, a la que sigue *Melmoth el errante*, de Charles Robert Maturin (1820).

En un gran esfuerzo de hacer literatura comparada en este vasto panorama histórico de los cuentos de miedo, Rafael Llopis pasa a estudiar, después del romanticismo inglés, el romanticismo alemán, en el que encuentra que gran parte de los elementos terroríficos presentan al mismo tiempo un aspecto feérico, fantástico y maravilloso, a lo que va a denominar tendencia blanca, en oposición a la tendencia negra. Es cierto. Tanto Goethe, Novalis, Tieck y otros, cultivan las hadas, elfos, gnomos, sílfides y otros espíritus elementales, que diría Heine, que de eso sabía bastante. Como es de suponer, la figura excepcional en este panorama germánico de los cuentos de miedo es E. T. A. Hoffmann (1776-1822), al que Llopis dedica cuatro acertadas páginas, a excepción hecha de establecer una posible relación entre la creación de sus cuentos y su afición al alcohol, que es tan rebatible como la relación, defecto que, en otros tiempos, algunos críticos establecieron entre el defecto de visión del Greco y sus figuras alargadas. La teoría estética hoffmaniana no tenía nada que ver con su tendencia a la bebida.

La escasa difusión de la obra total de Hoffmann en España, no obstante ser muy conocidos algunos de sus cuentos, explica que sea prácticamente desconocida una de las novelas más terroríficas de la literatura universal. Me refiero a *Los elixires del diablo,* de E. T. A. Hoffmann (C. V. S. Ediciones, 1974), escrita años después de *El monje,* de Lewis. Precisamente allí, Hoffmann «iniciará la exploración del ilimitado espacio interior del hombre», que es lo que Rafael Llopis señala para el futuro de los cuentos de miedo, al finalizar el siglo XX. La aventura espacial en el interior del ser humano, que produce te-

rror, vértigo, mareo infinito, fue intentada por aquel escritor extraordinario, que traspasó las fronteras del hombre exterior para profundizar en lo más hondo, y abrió posibilidades a los escritores posteriores. En este sentido, Hoffmann hubiera merecido tantos capítulos como Lovecraft. La estructura del libro de Llopis, formado por la unión de capítulos ya escritos anteriormente, disculpa el aparente desequilibrio en la apreciación de los autores, aunque también es posible que una preferencia personal nos haga echar de menos más consideraciones acerca de E. T. A. Hoffmann, que fue preferido por Dostoiewski, Nerval, Baudelaire y Kafka.

Citemos de pasada, para completar el cuadro germánico, la *Ondina,* de Fouquée, con aquel beso final sublime y terrorífico, con que la mujer acuática causa la muerte de su amado, que literalmente se disuelve y se derrite.

El romanticismo francés está estudiado en las figuras de Cazotte (1719-1792) y del marqués de Sade (1740-1814), cuyo erotismo pervertido y morboso se emparenta, a veces, con la novela gótica inglesa, Nodier, el autor de la *Infernalia* y de *Lord Ruthven o los vampiros;* Gautier, del que cita *La muerte enamorada* y del que quisiéramos ver citada *Spirita,* y Mérimé son los autores más representativos.

El satanismo francés manifiesto en los *Cantos de Maldoror,* de Lautréamont, y en Barbey d'Aurevilly, con *Las diabólicas,* da lugar a uno de los capítulos más interesantes y atractivos del libro de Llopis.

Como es natural, Llopis dedica su atención al romanticismo español en este extenso panorama europeo. Y aquí viene la polémica. Con esa rapidez y gracia de afirmación que caracteriza al autor, Llopis escribe: «En Inglaterra y Alemania el romanticismo fue popular y fantástico, más *negro* en Inglaterra, más *blanco* en Alemania. En Francia el romanticismo fue tardío, intelectual, menos autóctono, más importado. ¿Y en España? En España prácticamente no hubo romanticismo.»

Con hábil dialéctica, Rafael Llopis trata de convencer al lector de que no hubo romanticismo, ni siquiera pasiones. Es posible que una deformación profesional —llevo siete años explicando el curso del Romanticismo en España— me haya convencido de lo contrario: de que el romanticismo español fue un movimiento muy intenso, de larga duración, y que la intensidad de las pasiones no fue únicamente privativa de un Larra suicida, de un Espronceda blasfemo, o de una desatada Avellaneda. Ya el romanticismo de Cadalso, casi cincuenta años anterior al romanticismo oficial del *Don Alvaro* (1835), presagia la turbulencia de lo español.

La escasa atención, los inexistentes estudios acerca de la literatura fantástica y el cuento de miedo en el romanticismo, hace que parezca nulo este género en el ámbito de España.

Evidentemente, tiene razón Llopis cuando afirma que las leyendas de Bécquer están llenas de fantasía poética y de humor, pero no cabe duda que el elemento terrorífico es también muy grande. *El monte de las ánimas* es una leyenda espeluznante, un cuento cruel de la mejor estirpe. En *El Miserere* se erizan los pelos, sólo al insinuarse la posibilidad de oír la música siniestra, así como en *Maese Pérez el organista*, un escalofrío da al lector la sensación de lo sobrenatural. *El beso, La estatua de piedra* pueden ser cuentos terroríficos por lo inesperado, y las alucinaciones de *Los ojos verdes* y de *El rayo de luna* pertenecen a la exploración del interior de las hondonadas humanas, de esos abismos insondables de la locura, la obsesión, y la pérdida de la identidad. Incluso, un relato en apariencia tan inofensivo como *La venta de los gatos* es terrorífico, solamente por la insinuación de que una mujer pueda morir de dolor y un hombre alienarse de pena.

Al analizar el romanticismo norteamericano es evidente que junto a Washington Irving y su *Rip van Winkle*, y Nathaniel Hawthorne, autor de cuentos de miedo genuinamente americanos, tal *El experimento del doctor Heidegger* y *El joven Goodman Brown*, destaca como figura singular Edgar Allan Poe, que sintetiza la raíz blanca y negra del cuento de miedo. Llopis considera a Poe como «un poeta que hizo poesía del terror».

A lo largo de esta historia natural del cuento de miedo, Llopis llega al período que denomina el realismo burgués, y estudia el cuento de miedo realista. La época victoriana significa una ruptura radical con el romanticismo, por lo que el cuento de miedo tiene que prescindir de todo el aparato fantasmagórico y de castillos de esa época.

Los nuevos cuentos de miedo se sitúan en escenario cotidiano, entre gente corriente, donde inesperadamente surge lo terrorífico. El precursor de este tipo realista de cuento de miedo fue Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), el verdadero iniciador de la *ghost story* contemporánea, que prescindió del aparato del terror romántico e insinuó lo sobrenatural en el ambiente cotidiano, como si fuera también un fenómeno natural.

Después de estudiar la constelación de escritores de cuentos de miedo de la época victoriana, Rafael Llopis consagra un interesante capítulo a Bram Stoker (1847-1912), el autor de *Drácula*, novela a la que Oscar Wilde calificó como una de las mejores jamás escritas.

A Montague James (1862-1936) dedica también otro capítulo, ya que la *ghost story,* con este autor, alcanza su apogeo. La mutación del cuento de miedo, la racionalización de muchos de sus elementos, se produce con el innovador Arthur Machen (1863-1947), el autor de *La colina de los sueños* y *La gloria secreta.*

En sucesivos capítulos se estudia la figura y la obra de Blackwood, Ambrose Bierce, Chambers y otros escritores ingleses y norteamericanos. En cuatro importantes y densos capítulos se estudia a Lovecraft y sus ciclos literarios, que Llopis divide en época gótica, época onírica y época realista. Los mitos de Chtulhu son analizados detenidamente.

Lord Dunsany, el irlandés, Cabell y Eddison merecen la atención de Llopis, así como otros escritores menores, en este concienzudo estudio.

La novela policíaca, de detectives, la novela de ciencia-ficción, con su mejor representante, Ray Bradbury; los cuentos sádicos, los relatos macabros merecen la atención de Rafael Llopis, así como la revista especializada en cuentos de miedo *Weird Tales* (1923).

Finalmente, el autor estudia las novelas de magia negra, como consecuencia de su convicción de que «en la actualidad se halla en auge todo lo irracional, como compensación de un conocimiento cada vez más exacto del mundo exterior, de un racionalismo cada vez más seco y represivo y de una vida cada vez más mecanizada e insatisfactoria». Llopis llega a la conclusión de que las novelas de magia negra expresan en el fondo una protesta desesperada en una sociedad en que ha hecho crisis el racionalismo clásico.

En su deseo de agotar el estudio de todas las manifestaciones que puedan relacionarse con los cuentos de miedo, Llopis dedica un capítulo a *Le fantastique* francés, y a la literatura fantástica sudamericana, con Borges a la cabeza.

Termina el libro con el apogeo de la ciencia-ficción, con una recapitulación final, perspectivas para el futuro, y tres valiosos apéndices sobre el cine de terror, los *comics* de terror, la música terrorífica y el juego.—*CARMEN BRAVO VILLASANTE (Avenida de América, 10. MADRID).*

EPALZA, M., y PETIT, R.: *Etudes sur les moriscos andalous en Tunisie.* Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, Instituto Hispano-Arabe de Cultura. 1974; 385 pp., y 41 ilustraciones gráficas.

La importancia que a lo largo de la historia de España han tenido siempre los grupos étnicos diferenciados y minoritarios que han coexistido en nuestro país en una u otra época de su historia es algo que está fuera de toda duda. Indudable es asimismo el interés del quehacer y evolución de estas minorías una vez que, por los avatares de la historia, fueron obligados a abandonar su país para dispersarse por el mundo, aunque sólo sea por poder comprobar el grado de cohesión étnica de dichos grupos, el nivel de su hispanización y el grado de conservación —en medios culturales diversos— de las costumbres y la lengua de su país de procedencia.

Lo que ya no es tan indudable es que ese interés se haya visto reflejado en el número de trabajos o estudios dedicados a iluminar estas comunidades. Si bien es cierto que existe un corpus de publicaciones bastante estimable, su número dista mucho de ser el óptimo deseable, y todavía podemos hablar de grandes lagunas en la investigación histórica de estos temas.

Una de estas comunidades de gran interés son los moriscos, y a intentar subsanar parte de esas lagunas de que antes hablábamos, en el campo concreto de las comunidades moriscas, viene el libro motivo de esta reseña.

Se trata de una recompilación de estudios a cargo de los más conspicuos especialistas sobre el tema, que tienen como denominador común el dedicarse a investigar o esclarecer algún aspecto concreto de la vida e historia de los moriscos españoles emigrados a Túnez, además de insertar una bibliografía sobre el asunto prácticamente exhaustiva —sólo falta un título de última hora recientísimamente publicado— y unos completísimos índices de lugares urbanos, de nombres propios y de materias. La recogida de todo el material ha sido llevada a cabo por los profesores Miguel de Epalza y Ramón Petit, con la ayuda de Sinda Caparrini para los índices. Los trabajos recogidos son 31 en total y abarcan todas las facetas imaginables de la vida, costumbres, cultura y evolución histórica de la comunidad morisca o «andaluza» en Túnez. Los más interesantes, a mi juicio, y los que mayores aspectos de la cuestión esclarecen son los trabajos de J. Penella, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona sobre «Le transfert des moriscos espagnols en Afrique du Nord» y «Litterature morisque en espagnol a Tunis»; los de Jaime Oliver Asín,

director de la Escuela de EE. AA. de Madrid: «Un morisque de Tunis admirateur de Lope» y «Le Quichotte de 1604»; el de Miguel de Epalza, profesor de la Universidad de Argel, «Moriscos et andalous en Tunisie au XVIII siècle; el de H. H. Abdulwahab, «Coup d'oeil général sur les apports etniques étrangères en Tunisie»; el de J. Latham, profesor de la Universidad de Manchester, «Contribution a l'étude des inmigrations andalouses et leur place dans l'histoire de Tunisie», y el de M. Elaouani, profesor de la Universidad de Túnez, «A la recherche des influences andalouses dans la campagne tunisienne: essai de mise au point».

Todos los estudios han sido recogidos o recompilados de diversas revistas y publicaciones donde habían aparecido previamente, excepto alguno de ellos, que ha sido preparado, ante la petición de los compiladores, especialmente para esta publicación.

El hecho de que se publique en francés, aun siendo la entidad editora el Instituto Hispano-Arabe de Cultura de Madrid, se justifica con la pretensión de ser un libro a difundir prioritariamente en el mundo cultural tunecino, arabo-francófono como sabemos. De todos modos, particularmente estimo que no hubiese estado de más una coedición en castellano, dado el carácter exhaustivo de la publicación y su interés para conocer de forma perfecta la vida de las comunidades moriscas de Túnez. Por razones similares, se hace deseable alguna publicación de este tipo que ilumine y ponga al día la evolución de los moriscos en el resto del Norte de Africa o en otros países, deseo que ojalá podamos ver cumplido en breve.—*JOSE RODRIGUEZ TROBAJO (Doctor Federico Rubio, 32. MADRID-20).*

EMILIO CARILLA: *La creación del Martín Fierro.* Biblioteca Románica. Editorial Gredos, S. A. Madrid.

Pocas son las obras que habrán logrado la trascendencia que ha tenido y continúa teniendo la de José Hernández en el ámbito geográfico de la literatura hispanoamericana. Su poema gauchesco *Martín Fierro* es, sin duda, una de aquellas coordenadas que parecen irse afincando en el tiempo; echando raíces en la conciencia vertebradora de una realidad, cada vez más dilatada, en el sentido de búsqueda caracterológica de un pueblo. Escasas deben serlo también las que como ésta hayan sido piedra de toque de tantos y tan encontrados puntos de apreciación con respecto a la interpretación a lo

que podríamos llamar su mensaje inmediato: la actitud crítica ante las formas siempre pendulares con que el poder se proyecta sobre las minorías étnicas que se marginan o son marginadas en nombre de unos ideales de progreso, no siempre claros, pero siempre condicionados a la significación de unos impulsos generadores, que como lo fueron la mayoría de los que surgieron en los primeros atisbos de la nacionalidad en los países sudamericanos, estaban sustentados por la autoconfirmación de núcleos sociales en procura de una centralización del poder. No cabe duda que en esta concepción orgánica de un orden social condicionado a intereses inmovilistas no podía encajar el nomadismo a que había sido impelido una parte de la población agraria —el gaucho trashumante— que era vista por esa oligarquía incipiente pero lúcida como una rémora de la autarquía que impedía el desarrollo de unas necesidades perfectamente calibradas en su realidad futura como instrumento de una supervivencia clasista.

En ese primario orden de luchas y marginaciones va a erguir José Hernández —contra un orden que configuraba sus herramientas de defensas— el arquetipo de ese sector social que apoyaba su integridad vital en el sentido suicida de la libertad encarado como renuncia al paternalismo de las alambradas que parcializaban su horizonte y limitaban el carácter de movilidad que le había impuesto los avatares de una contienda que habíase tornado ajeno en su devenir histórico. La fuerza configuradora de la poesía de José Hernández es de tal intensidad en *Martín Fierro* que los logros expresivos se encuentran condicionados a una continua revaloración, revaloración que continúa sin detenerse a los cien años transcurridos desde aquella primera edición —fines del 1872 o principios del 73— que revistió el éxito de un anticipo de difusión masiva que se adelantaba a su época y que sólo podría compararse a la actual forma de absorción de la mítica contemporánea de un Flash Gordon. Desde aquel tiempo hasta hoy la obra de Hernández continúa siendo cantera inagotable de certidumbres y dudas, elementos que parecen encontrarse implicados en la aprehensión de su carácter de hecho casi aislado en el contexto literario que se hace difícil de captar en la totalidad de su significado.

Los diversos enfoques, las dispares opiniones vertidas en torno al Martín Fierro y a su autor han llegado a convertirse en una apretada trabazón en que se mezclan las contingencias vitales de José Hernández y las del gaucho Martín Fierro. Realidad y mito se funden conformando la leyenda. Está claro que con el «Martín Fierro», personaje y leyenda, viene a tomar carta de ciudadanía un género Itierario,

el gauchesco. Es en esta obra en la que parecen culminar todos los intentos anteriores que se realizan en la cuenca del Plata para lograr una conciencia y una ductibilidad expresiva de tipo dialectal propicia a la creación literaria. En la obra de Hernández se suman las búsquedas y los aportes que partiendo de Hidalgo pasan por Ascasubi y llega hasta sus propios contemporáneos. Pero es en el *Martín Fierro* en donde se conjuran una serie de particularidades y una «devoción por la verdad desnuda» expresada con un tono poético que no había sido alcanzado ni por sus predecesores ni sus contemporáneos.

En Hernández, la temática y el lenguaje confieren presencia al gauchaje trashumante «para darle un valor intrínseco en que la parábola sobre los grandes temas, como la libertad y la justicia, superan ampliamente las particularidades que le hicieron nacer». El *Martín Fierro* ha significado el caso más interesante de aceptación inmediata por parte de un estrato social al cual una obra literaria trata de configurar partiendo de formas estéticas que le son totalmente ajenas o de las cuales no tenía una conciencia de valores. Este hecho parece ser algo que ha preocupado y despertado la curiosidad de los estudiosos situados en el papel de debeladores circunstanciales. No es de olvidar el hecho que los primeros consumidores del mito Martín Fierro, no son las capas más culturizadas de las grandes ciudades argentinas, sino la periferia agraria que lo incorpora a su acervo oral, coincidiendo, aunque por medios diferentes, con don Miguel de Unamuno, en otorgarle un valor creador que le había sido negado.

De una forma o de otra, las interpretaciones —y esto prueba su valor de integración— del Martín Fierro no han dejado de ser en muchos casos y en muchas circunstancias sintomáticas de las preocupaciones políticas por las que Argentina ha atravesado. Así, las formas de encarar el hecho literario se han visto divididas en político o no político. Para los sustentadores de lo primero, la obra literaria se encontraría ligada íntimamente a la persona de José Hernández y a las luchas por éste sostenidas dentro del desarrollo político de Argentina para poner a salvo los valores espirituales del liberalismo amenazados por la dictadura rosista. Los segundos prefieren, en desmedro de un mensaje directo por parte de su autor, circunscribir el valor y la fuerza del Martín Fierro a lo estrictamente literario, negando o desechando la implicancia política, con lo cual queda su sentido de denuncia y rebeldía amañado en lo puramente exquisito del hacer artístico. Frente a toda esta suerte de interpretaciones que rodean la obra de José Hernández sale al paso el completo estudio que nos brinda Emilio Carilla en su *La creación del Martín Fierro.*

El estudio se fundamenta principalmente en la elaboración de la obra, en sus significados vitales que la unen a los ideales de su autor. Para una más perfecta delimitación de las líneas de logros creadores y experiencias, Emilio Carilla hace acopio de los antecedentes que en mayor forma vengan a ser elementos esclarecedores, analizando los prólogos que el mismo Hernández hiciera para las diferentes ediciones de su obra y las repercusiones que la obra ha tenido en los estudiosos que de ella se han preocupado. No está de más citar aquí algunas frases del autor de *La creación del Martín Fierro,* ya que nos dan una idea bastante clara de los propósitos que ha guiado el estudio que nos preocupa. Al enfocar a José Hernández y su obra, Carilla nos dice que «en su caso hay un eje vertebrador que, por su puesto no puede olvidarse, y ese eje es, claro está, ¡Martín Fierro! Resulta imposible olvidarlo, si bien algunos biógrafos parecen deslumbrados por ciertos datos e interferencias de tipo político, en desmedro de su obra». La de Carilla es una de las tantas posiciones que se han tomado para abordar el «hecho Martín Fierro» en la realidad política y creadora de la poesía argentina, y, desde luego, no cierra el tema ni el sentido de búsqueda; por el contrario, los antecedentes que expone, los datos que aporta contribuyen al debate y a la posibilidad de una renovada permanencia de esta obra sin par en las letras sudamericanas.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-16).*

VICTOR G. DE LA CONCHA: *La poesía española de posguerra. Teoría e historia de sus movimientos* (1).

Víctor G. de la Concha acaba de publicar el libro *La poesía española de posguerra.* Que tengamos ante nuestra curiosidad un volumen de 500 páginas, un primer programa sobre terreno tan inexplorado, ya significa la rotura del hielo. Hasta hoy, los estudios de Max Aub sobre el tema, la panorámica de Gimferrer, los apuntes de Castellet que precedieron a su antología y el librito de Félix Grande fueron pequeños eslabones contribuyentes a la supresión del tabú —obsesiva barrera infranqueable que los estudiosos de la literatura levantaban tras la fecha de 1939—. Y este libro afronta con cierta soltura los inconvenientes del tema. Tan próximo a nosotros, dirán algunos; capaz de apasionar, tan espaciado, alegarán otros, con ries-

(1) Editorial Prensa Española, Madrid, 1973.

go de provocar tensiones; tan vivo y tan vivos sus protagonistas, por muchos años; tema tan duro de pelar y tan difícil de conocer. Los que vamos de hemerotecas y bibliotecas padecemos bien la contramarea de este tipo de estudios.

Al título le falta la precisión de las fechas «1939-1948». Como no se han especificado, uno puede pensar que se trata de un estudio general de la posguerra española. Por *posguerra* muchos entendemos los treinta y algunos años, en los que se vive —todavía— de una cultura mediatizada por «determinados y muy sólidos factores de continuidad (... que) permiten mantener la etiqueta sin el menor riesgo de traicionar su sentido profundo» (2). Para De la Concha, los movimientos posteriores a 1948 suponen, dice, «un nuevo tiempo dialéctico ulterior a la significación de "posguerra"», lo que no impide que al abrir el libro y consultar el índice, el lector ambicioso se desilusione por estos trucos de la cronología y la ambigüedad del término.

Aunque el estudio de tan enorme cordillera (me refiero a la consideración de estos treinta y algunos años), no deja de parecerme *monstruoso*, en el sentido damasiano de la palabra; pienso, sin embargo, que es urgente de hacer. En el caso concreto del libro al que nos referimos comprendemos la *parcelación* que hace del período en beneficio de la *particularización* en determinados momentos, aunque no perdemos de vista que, pese a los distintos matices existen unos determinantes culturales que sitúan en un mismo plano las poéticas existentes desde la terminación de la guerra. Quede de todas formas esta limitación cronológica en pro de un ordenamiento eficaz en un método de trabajo.

El tema, apasionante —lo seguirá siendo para la crítica posterior—, es el de nuestros poetas de posguerra: con sus posiciones tan marcadas, con su mundo bien hecho o su insomnio, a caballo entre la España hambrienta, la guerrilla, el canto heroico y la fantasía lírica (porque los sonetos de amor y la metafísica del arte por el arte también fueron historia; como lo fueron los juegos florales de provincias, los —absurdos muchas veces— premios literarios, los suplementos culturales de cierta prensa de *combate,* los textos escolares de literatura y las enciclopedias de primera enseñanza; nadie puede desconocer que tienen también un significado para la historia de la poesía).

Mas pasemos al libro. Intenta De la Concha un acercamiento real al fenómeno poético español de aquellos años de los que apenas

(2) Joan Fuster: «Literatura en lengua catalana», en *Cuadernos para el Diálogo,* extraordinario XIV, sobre «Narrativa y poesía española 1939-1969».

hay constancia a excepción de los trabajos arriba mencionados y de diversas antologías, género este último que trató de soslayar las dificultades críticas que ofrecía el estudio de un tema como el de la poesía de posguerra. Así, mientras que los ensayos y libros sobre la novela posterior al 1939 han abundado (en un recuento no demasiado exhaustivo casi alcanzamos la cifra de la docena de volúmenes), la poesía ha quedado sin exegetas por miedo al tabú de lo inmediato, por lo inabarcable de una actividad tan extendida o por lo difícil de enfocar una creación tan subjetiva sin profundizar en aventurados terrenos de la vida que trascienden —cómo no— el propio marco literario.

Consta la obra de tres focos fundamentales: Una primera parte introductoria que contiene el estudio de la poética de preguerra, la generación del veintisiete en su marco polémico, desembocando en una exhaustiva explicación del «grupo de Rosales» —calificación que el autor da, llevado de cierta subjetividad a los poetas que se suelen llamar del treinta y seis—, de las corrientes que en o frente a aquélla se fueron gestando: *pureza, impureza, rehumanización.* (El período 1936-39 se deja sin estudiar, alegando el autor la inexistencia de una bibliografía *imparcial* al respecto). Una segunda parte, que arranca de 1939, estudia sobre todo el «grupo de Rosales» en la «posguerra» —Vivanco, Panero, Ridruejo, Valverde y el propio Rosales—; sin olvidar la revista *Escorial,* alguna voz del exilio, dos páginas casi perdidas sobre Miguel Hernández, una pincelada acerca de las tertulias y un recuento rápido de alguna revista. Por último, un tercer tronco, a nuestro juicio el más documentado: el estudio del «garcilasismo», refugio de escritores del «nuevo estilo» y del «arte por el arte» (Pedro de Lorenzo y García Nieto, por poner dos ejemplos, cuyas figuras son explicadas intensa y extensamente), representantes de la poesía «oficial» en sus distintos polos —únicamente los espaciosos y a veces excesivos comentarios de texto distraen al lector en unos momentos en los que está operando la dinámica informativa—. Y estudio, también, de *Espadaña,* junto con el fenómeno espadañista. Quien conozca el artículo de De la Concha sobre el mismo tema en *Cuadernos Hispanoamericanos,* sabrá con creces las garantías de calidad que ya tiene este capítulo ampliado y actualizado. Acompañan a estos últimos *sub-bloques,* representados por las revistas *Espadaña* y *Garcilaso,* un sexto capítulo, que engloba —siguiendo la denominación de aquellos años— a los poetas «neoclásicos», «neorrománticos», «neobarrocos» (García Nieto, Rafael Morales, Suárez Carreño), y un octavo acerca de los espadañistas, Crémer y Nora sobre todo, centrado en sus producciones versificadas. Estos dos —que

podríamos llamar— «apéndices», completan lo que hemos denominado parte central del libro.

Las últimas 90 páginas las ocupan dos capítulos un tanto aislados del resto y que, a nuestro juicio, no están a la altura de la tónica general del libro. El primero de ellos, denominado «Una mística natural», hace frente de una manera muy parcializada a obras tan dispares como las de Gaos, Bousoño, Blas de Otero y José María Valverde; el segundo trata de «La quinta del 42» —Hidalgo, Hierro, Maruri—, con detallados comentarios de versos; capítulos éstos desconectados absolutamente del medio histórico, de ese medio que ayudó tanto a la comprensión en los capítulos anteriores de *Garcilaso* y *Espadaña.*

Lo que más nos extraña es que De la Concha, después de haber escrito en aquel artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos* (3) que «todo intento de comprensión crítica del proceso evolutivo de la poesía ha de cimentarse en un estudio detallado y riguroso de las revistas publicadas entonces», se limite a un único estudio —riguroso, bien es cierto— de aquellas dos citadas, tan importantes, pero en las que no se centró exclusivamente la cultura poética. Se echa de menos, por tanto, el reconocimiento de la *Antología parcial de la poesía española* que publicó *Espadaña,* como verdadero manifiesto de una generación; el estudio de *Entregas de poesía,* que preparó progresivamente el terreno para el retorno de la cultura en lengua catalana y que tuvo en *Ariel (Revista de les Arts)* su consecuencia «lógica»; de la revista *Isla,* que dirigió Pérez Clotet y donde Hierro publicó su primer soneto, allá por el año 1939; de *Redención,* revista de presos que, aunque de nula calidad, es imprescindible conocer para entender la función de la poesía en aquellos años y en la que aparecieron dos «sonetos amorosos» de German Bleiberg en diciembre de 1939, fechados desde la prisión de Torrijos en Madrid; de un estudio más detallado de *Corcel* y *Proel,* así como de *Escorial,* en cuya sección «Poesía», sin constituir «escuela o movimiento», publicaron antes que en *Adonais* todos los jóvenes poetas. Nos extraña también que no se aluda precisamente a esta importante colección la primera de aquellos penosos años, más que con ocasión de cita bibliográfica, y que se trate fundamentalmente el fenómeno poético «centralista» y se olviden los pequeños brotes de interés de la periferia.

En resumen: en cuanto al método empleado, el tono polémico que se alcanza en la parte central decae en pro de un recargamiento de explicación y comentario de textos. El autor, que pretendía hacer un

(3) Aparecido en el número 236, de agosto de 1969.

balance histórico preciso, nunca se planteó el insertar su «Teoría e historia de sus movimientos» en el proceso histórico. El libro sufre, en ciertos momentos, de doscompensación. Tenga, no obstante, el trabajo de Víctor G. de la Concha la importancia de ser digno pionero, por muchas razones explicitadas anteriormente, de esta gran aventura. Será punto de apoyo de los nuevos estudios sobre el tema, por el gran arsenal informativo que aporta.

Más que dominio crítico, investigación académica bien documentada, coherente con el procedimiento que utiliza. Falla el intento de explicar ideológicamente el nacimiento de esta poesía, entendiendo por ideología no un ideario concreto, sino el sistema de mediaciones establecidas entre sujeto e Historia, que condiciona el hecho literario. Pero eso también es cuestión de procedimiento.—*FANNY RUBIO (19, Bd. Chefchaonni, 33. FES -V. N. Maroc).*

SUPERVIELLE EN ESPAÑA *

Jules Supervielle, poeta independiente, ajeno a cuantos *ismos* poblaban Europa en su momento histórico, se me antoja una especie de Juan Ramón francés, pero *a lo humano.* Natural de Montevideo, como Laforgue —el otro Jules— y Lautréamont, sus padres eran franceses de los Bajos Pirineos. Su obra poética, predominantemente esencialista en temas y expresión, se extiende desde 1919, año en el que publica *Poèmes* de la mano de Paul Fort, hasta 1959 *(Le corps tragique).* Había nacido en 1884, y morirá en 1960.

De 1932 data el primer y precioso libro *español* de Supervielle. *Bosque sin horas (Poemas)* llevaba bajo el título la estremecedora información que a continuación transcribo de la cubierta: *Traducidos del francés por / Rafael Alberti / Con versiones de / Pedro Salinas, Jorge Guillén, / Mariano Brull / y Manuel Altolaguirre.* Junto a Brull, poeta cubano muy apreciado por su continua labor experimental con el lenguaje, se alinean cuatro de los nombres más notables de la poesía española del siglo XX. Semejante nómina de traductores hace difícil, desde el principio y en lo sucesivo, cualquier otra versión castellana del escritor francés. Y no es una excepción a esta regla la realizada recientemente por Jacinto Luis Guereña para Plaza & Janés, dentro de su colección bilingüe «Selecciones de poesía universal».

La *Antología* de Guereña cumple con su cometido de brindar al

* J. Supervielle: *Antología,* versión de Jacinto Luis Guereña. Barcelona, Plaza & Janés, 1973, 206 pp.

lector una muestra selectiva de la obra de Supervielle desde 1919 hasta 1959, cosa que *Bosque sin horas*, por razones de estricta incompatibilidad cronológica, no podía haber hecho. La inefable traslación que llevó a cabo aquel comando avanzado de la *Generación del 27* no iba acompañada de ningún tipo de prólogo. Incluíase sólo un retrato fotográfico de Supervielle por Yvonne Chevalier —lo estoy viendo en el ejemplar que la amabilidad de mi amigo Juan Manuel Rozas ha puesto en mis manos—, a más de la esmerada tipografía y grato papel que caracterizó siempre a la Editorial Plutarco, tan ligada a la *Generación*. En todos los poemas se hace constar al pie el nombre de su traductor. En el volumen de Guereña, por su parte, figuran unas *Notas para una situación* (pp. 7-24), a modo de exordio o introducción al discurso poético del autor francés.

Antes de 1932, Supervielle publica tres libros líricos de los que hay muestras en el florilegio de Guereña: *Poèmes* (1919), *Le forçat innocent* (1930) y *Gravitations* (1925; edición definitiva, 1932). Hay que advertir que en *Bosque sin horas* la disposición interna de los poemas está diseñada ex profeso para dicha edición, pues los títulos de los distintos apartados no coinciden en absoluto con los de las colecciones poéticas de Supervielle. Ello constituye un detalle más de interés y originalidad a la hora de juzgar la estupenda versión de Alberti y sus compañeros.

De entre todas las composiciones de Supervielle hay dos fundamentales para comprender su preceptiva. Dos textos en los que la música de las palabras no llega nunca a enmudecer la elocuencia vibrante del corazón. En ellos, el poeta —en palabras de Santiago Prampolini— «expresa en forma sencilla y límpida el complejo misterio de la existencia» (*). El primero, «Dans la forêt sans heures», poema que da nombre a la recopilación de Plutarco, pertenece —según Guereña— a *Le forçat innocent*. Veamos el original y cotejémoslo con dos versiones castellanas, la del propio Guereña y la de Manuel Altolaguirre. Algo nos dirá acerca de cómo se debe traducir un poema:

SUPERVIELLE: *Dans la forêt sans heures*
on abat un grand arbre.
Un vide vertical
tremble en forme de fût
près du tronc étendu.
Cherchez, cherchez, oiseaux,
la place de vos nids
dans ce haut souvenir
tant qu'il murmure encore.

(*) *Historia Universal de la Literatura*, vol. X, p. 110 (trad. esp., Buenos Aires, 1956, 2.ª ed.).

La versión de Guereña aporta «literalidad»:

GUEREÑA: *En el bosque sin horas*
un árbol, grande, es abatido.
Un vacío vertical
tiembla, en forma de tonel,
junto al tronco derribado.
Pájaros, buscad, buscad,
el sitio de los nidos
en este alto recuerdo
mientras aún susurra.

El *poema* de Altolaguirre *es* el poema de Supervielle:

ALTOLAGUIRRE: *En el bosque sin horas*
cortan un árbol grande.
Un vertical vacío
tiembla en forma de mástil
junto al tronco tendido.
Buscad, buscad, oh pájaros,
el lugar de los nidos
en ese alto recuerdo
mientras murmura erguido.

La comparación, como podemos ver, se hace molesta, odiosa, irresistible. ¿Qué es la llamada *literalidad* sino un subterfugio más a la hora de acometer esa empresa titánica e imposible que es la traducción de un poema?

La segunda de las composiciones a que me refería, «Saisir», pertenece asimismo a *Le forçat innocent* y es incomprensiblemente olvidada por Guereña en su *Antología.* La versión de Rafael Alberti, en *Bosque sin horas,* se hace, por el contrario, inolvidable:

ASIR

Asir, asir la tarde, la manzana y la estatua,
asir la sombra, el muro y el final de la calle.
Asir el cuello, el pie de la mujer tendida
y luego abrir las manos. ¡Cuántos pájaros sueltos!
Cuántos perdidos pájaros convertidos en calle,
en sombra, muro, tarde, en manzana y estatua.

La belleza del programa propuesto nos introduce de lleno en el universo poético de Supervielle, en el Ser parmenídeo de su poesía, donde la Esencia, la Unidad o el Movimiento perpetuo pueden ser términos hermosos y cercanos, donde la Idea huele y el Concepto se palpa, donde Yo puedo ser Tú de una vez y para siempre.

La gran ventaja de las ediciones bilingües es la posibilidad de acceder al original si la versión no satisface. De entre los textos posteriores a 1932 seleccionados por Guereña quisiera destacar, por su calidad y belleza, «Les chevaux du temps» (p. 78), «Tu disparais» (p. 162), y aquel magnífico poema que comienza: *Pâle soleil d'oubli, lune de la mémoire*... (pp. 174, 176 y 178).

Junto a los aciertos selectivos, constato un gran error (ojalá tipográfico) en la página 85. Escribe el traductor:

> *Cuando* tendremos *nuestra cabeza en nuestras*...
> *cuando nuestra sombra* haya dividido...

En semejante contexto, el futuro *tendremos*, por más que vierta un *tiendrons* francés, no funciona adecuadamente en el sistema sintáctico del español culto. Es necesario cuidar esos pequeños detalles que permiten al lector atento hablar de *negligencia* y no de *aviso*.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JOAQUIN ROY: *Julio Cortázar ante su sociedad.* Ediciones Península, Barcelona, 1974.

Los últimos años, al tiempo que han perfilado los nombres que hoy componen el panorama, y que podríamos llamar estable de la narrativa sudamericana, han ido también entramando una realidad otra que ha venido a tornar más difícil el trabajo valorativo de los estudiosos. El tiempo de la sorpresa y los buenos deseos por explicarnos esa eclosión literaria que se ha dado en denominar *boom* de la literatura sudamericana, latinoamericana o hispanoamericana, como se prefiera llamarla, ha debido ceder a la necesidad de un aparato crítico de mayor exigencia de juicio. La últimamente escasa producción de superficiales ensayos sobre el tema nos pone de manifiesto la veracidad de una época en que la narrativa sudamericana fue pasto de la improvisación, desde el punto de su interpretación como fenómeno literario.

Partiendo de la aceptación de esta realidad es como mejor podemos valorar el esfuerzo esclarecedor de Joaquín Roy, en este documentado trabajo sobre la personalidad y la obra de Julio Cor-

tázar. Roy desanda en su estudio los múltiples caminos seguidos por la obra de Cortázar, hasta su más reciente novela, *El libro de Manuel.* Partiendo de una amplitud de aparente lejanía, en sucesivos capítulos, va constriñendo una perfecta unidad, coherente con el centro cortaciano y su polivalencia de intenciones narrativas. Nada más lejos de este trabajo es la superficialidad en el tratamiento del tema que en muchas ocasiones hemos podido comprobar.

Los puntos de partida que Roy se ha impuesto para adentrarse en la obra de Cortázar han sido variados, pero sin apartarse de una voluntad de lucidez interpretativa. En resumen, el libro de Joaquín Roy nos permite la aproximación a una serie de antecedentes con miras a comprobar la «argentinidad» de la narrativa cortaciana, eje central de la preocupación de su autor, con la cual el lector podrá discrepar, lo que no invalida el contenido del trabajo, sino que, por el contrario, pone de manifiesto una voluntad de esclarecimiento que convierte el trabajo del profesor Roy en una obra de indudable valor de consulta a la hora de querer conocer en una variedad de aspectos la obra de Julio Cortázar.—*G. P.*

BEATRIZ DE MOURA: *Suma.* Editorial Lumen, Barcelona, 1974.

Una prosa, que en su desarrollo pareciera querer romper su propio cauce narrativo, conforma el panorama textual de este largo relato de Beatriz de Moura. La ficción logra traducirse en realidad o viceversa, envolviendo en su atmósfera densa la movilidad de una sucesión de personajes cuyos contornos individuales ceden a la poderosa fuerza de un ambiente que les cohesiona, borrando cualquier atisbo de diferenciación. El medio se constituye en personaje principal que aúna y confiere gestos y actitudes. Los personajes no logran romper el cerco y giran encandilados en una continua repetición, repetición que no llega a ser alterada por cambios geográficos ni situaciones anímicas. Es tal vez esto lo que confiere a esta novela el perfil de condena sin posibilidad de salvación que parece cernirse sobre la totalidad de sus criaturas.

El valor narrativo de la autora de *Suma* se encuentra en el manejo de un bien asimilado y depurado medio expresivo. En este aspecto la narración adquiere una capacidad de síntesis cinética. Los personajes son iluminados a chispazos, atraídos a un primer plano de objetividad el tiempo justo para que nos den de su personalidad la exacta medida de su integración, de su fidelidad al conjunto social que los envuelve. La superposición de estos enfoques irá compo-

niendo la horizontalidad del relato, con un lenguaje de confrontaciones sucesivas. La frustración es reflejada por el discurso de una voz en primera persona que al describir el relato va descubriendo su propia incapacidad de ruptura, parapetada en la nostalgia de unas actitudes asumidas que no logran alterar la realidad circundante.

Este primer volumen publicado por Beatriz de Moura nos pone ante una escritora de indudable seguridad expresiva, consciente de una serie de factores narrativos, los cuales, sin duda, irán experimentando la decantación que les convertirá en dúctil medio de comunicación de un mundo que en Beatriz de Moura se nos muestra rico de visión y carga vivencial.—*G. P.*

THOMAS A. SEBEOK: *El estilo del lenguaje.* Ediciones Cátedra, Madrid, 1974.

De más estará redundar sobre la importancia que para el conocimiento de la expresión literaria como fenómeno lingüístico significaron y continúan significando la difusión que los formalistas hicieron de las experiencias emanadas del Círculo Lingüístico de Praga, a partir de los años cuarenta. Fruto de este interés despertado en los Estados Unidos de Norteamérica podría ser la interesante recopilación de trabajos sobre la expresión literaria y su implicación poética que nos ofrece Thomas A. Sebeok en este libro.

El volumen se encuentra integrado por las intervenciones de un número de importantes personalidades en el campo de los estudios lingüísticos, entre los que se hace imprescindible destacar a R. Jakobson. El escenario para estas intervenciones lo constituyó el Congreso sobre lengua literaria, celebrado el año 1958 en Bloomington (Indiana).

A través de la lectura de la recopilación debida al profesor Sebeok, de las intervenciones en aquel Congreso, se pone de manifiesto el espíritu que pareció mover a la casi totalidad de los participantes. La mayoría de las ponencias estuvieron guiadas por la búsqueda de una metodología que sirviera como elemento clarificador del proceso valorativo de la creación literaria, en forma especial con relación al hecho poético. Como muy bien se deja claro en este libro, «las ponencias traducidas en este volumen son las expuestas por lingüistas, quienes, como es natural, pusieron el énfasis en el hecho de que toda lengua literaria, antes que otra cosa, es lengua, y, por tanto, a la lingüística compete el análisis primario del material poético». Esto, por la propia naturaleza de su planteamiento, marginaría

de la valoración poética una serie de otras tendencias críticas, incluyendo al propio creador del fenómeno poético, relegando su juicio y su hacer a un acontecer estrictamente inconsciente y fortuito, si este acto creador no se halla circunscrito en el plano de la indagación científica, especialmente en el de la disciplina lingüística. Pero estas acotaciones no son sino un reflejo somero de la lucha que en muchas ocasiones se han planteado en torno al hecho literario y su interpretación desde el punto de vista de la disciplina lingüística.

El volumen contiene las intervenciones de E. Stakiewicz, S. Sporta, C. F. Voegelin, R. Wells, F. Householder, Thomas A. Sebeok, y lo cierra la valiosa participación de Jakobson, una de las personalidades que en forma relevante han contribuido a través de estudios y polémicas a la ampliación del conocimiento del estudio crítico del hecho literario.—*G. P.*

EUGENIA ECHEVERRIA: *Cambio de palabras.* Colección Cromorán, Editorial Universitaria, Santiago (Chile).

Desde su primer libro de relatos, *Las cosas por su nombre,* 1968, Eugenia Echeverría ha precisado los deslindes de su temática y de su forma, adecuando esta última a unos logros expresivos que son ya patrimonio de las más recientes conquistas de la narrativa sudamericana actual.

Esta, su más reciente publicación de la que tenemos noticias, nos muestra la mayor conciencia y la más eficaz utilización a que la autora ha llegado en el manejo expresivo de esos logros que apuntáramos antes. Será necesario poner de manifiesto que esta simbiosis con otros nombres dentro del panorama literario sudamericano, son los que permiten valorar con mayor claridad el nivel alcanzado por Eugenia Echeverría en este conjunto de relatos, unidos por un acertado manejo del lenguaje, conjugándolo con una realidad de contornos huidizos, en la cual personajes y situaciones nos son mostrados por la representación aparencial de un mundo de recíprocas transferencias. Dentro de esta difusa realidad ambiental está presente el múltiple espectro de una clase social; la burguesía, o una clase alta amalgamada con ésta por el mutuo trasvase de sus propias características. Hemos de anotar que este aspecto, en variados enfoques, parece constituir la cantera en la que se nutren muchos, por no decir casi todos los que aquí se conocen, los escritores sudamericanos actuales.

Lo antes dicho queda sólo como un fugaz esbozo de una característica y en nada infiere en la calidad narrativa alcanzada por Eugenia Echeverría en estos relatos. Por el contrario, podríamos decir que esta autora se sitúa en un lugar revelador de la actual narrativa chilena, en la cual se han dado últimamente varios nombres y obras de indudable interés y que se hace innecesario mencionar en esta ocasión.

Este reciente libro de Eugenia Echeverría permite valorar con mayor justeza el proceso narrativo de su autora y evidenciarnos su voluntad de búsqueda cimentada en el valor de la palabra, no sólo como la puesta en juego de unos valores semánticos, sino en la vertiente de carga emocional que involucra su dinámica dentro del contexto expresivo de una serie de situaciones de profunda humanidad.—*G. P.*

CIECC-184/74 *

CONCURSO EN HOMENAJE A FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS EN EL QUINTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

EL CONSEJO INTERAMERICANO PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA

(Quinta reunión)

CONSIDERANDO:

Que este año se conmemora el medio milenio del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), misionero dominico, español, y obispo de Chiapas, México, llamado el Protector de los Indios o el Apóstol de las Indias por su apasionada e incansable defensa de los nativos del Nuevo Mundo;

Que su actuación empezó en Santo Domingo, donde fue ordenado sacerdote —Las Casas es el primer misacantano de América—, extendiéndose luego a Cuba, la región del Caribe y México;

Que abandonó el cargo de encomendero por considerarlo indigno y se convirtió en infatigable defensor de los indígenas, causando formidable oposición por parte de los intereses creados;

Que realizó numerosos viajes a España con objeto de conseguir modificaciones en la administración y mejoras favorables a los indios, haciendo ingentes esfuerzos para promover reformas en el sistema de encomiendas;

Que, aparte de su tenaz labor humanitaria y polémica en defensa de los indígenas, dejó dos obras escritas esenciales para el estudio de los primeros años de la conquista y la colonización españolas, incluyendo descripción de las tierras ocupadas y de su clima, así como de las costumbres de los nativos, a saber: *Historia general de las Indias* e *Historia apologética de las Indias* (inéditas hasta 1875 y 1909, respectivamente);

Que formuló en el siglo XVI, con su contemporáneo y compañero en la Orden de Santo Domingo, Fray Francisco de Vitoria —el eminente jurista y filósofo español, en cuyo pensamiento influyó—, conceptos sobre la libertad y la autodeterminación incorporados tanto en la ilustración del siglo XVIII como, en nuestros días, en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, en lo que se refiere a la garantía de los derechos humanos;

Que Las Casas representa en esa época una de las más altas conciencias humanitarias de América,

RESUELVE:

1. Celebrar un concurso histórico sobre la personalidad y la obra de fray Bartolomé de las Casas, el «Protector de los Indios» en los primeros años de la colonización española, en el cual podrán participar no sólo ciudadanos de América, sino de todos los países del mundo.
2. Aceptar el ofrecimiento de España de contribuir con 5.000 dólares a las finalidades de este concurso histórico.
3. Otorgar dos premios «OEA-España» de 5.000 dólares a los autores de las mejores obras que se presenten y editarlos con cargo a partida de mandatos del FEMCIECC. Ambos premios podrán excepcionalmente refundirse en uno solo de 10.000 dólares en el supuesto que se especifica en la base segunda.
4. Encomendar a la Secretaría General la organización del certamen, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia.
5. Realizar el concurso de acuerdo con las siguientes bases:

Primera. El objetivo del certamen es honrar la memoria de fray Bartolomé de las Casas con motivo del medio milenio de su nacimiento, premiando el estudio histórico que mejor desarrolle un tema relacionado con su vida y su obra, destacando la repercusión que ha tenido su labor misionera a través de los siglos, en el continente, en Europa y en otras partes del mundo.

Segunda. Los premios se otorgarán con un diploma, y consistirá cada uno en 5.000 dólares, y en la publicación de las obras por la Secretaría Ge-

* Resolución adoptada en la Quinta Reunión del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Santo Domingo, 26 de enero al 1 de febrero de 1974).

neral, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia. Se obsequiará con 100 ejemplares de las ediciones a cada uno de los autores que conservarán la propiedad intelectual de sus obras, debiendo los países apoyar las reediciones correspondientes, con un gran tiraje y a precios populares. En caso de que el jurado estime que uno de los trabajos reúne méritos excepcionales, los dos premios podrán refundirse en uno solo de 10.000 dólares. El jurado calificador podrá conceder las menciones honoríficas que crea convenientes.

Tercera. Los trabajos presentados deberán ser inéditos y preparados especialmente para el concurso.

Cuarta. Los estudios podrán ser redactados en español, inglés, portugués o francés y deberán presentarse en seis copias cada uno, teniendo como extensión un mínimo de 250 y un máximo de 500 páginas, mecanografiadas en una sola cara a doble espacio y en papel tamaño carta (holandesa).

Quinta. Podrán participar en el concurso ciudadanos de los países de América y de otras partes del mundo.

Sexta. Cada concursante utilizará un seudónimo e indicará su nombre verdadero, nacionalidad y dirección en sobre sellado por separado, en cuyo exterior deberán figurar el título de la obra y el seudónimo correspondiente.

Séptima. El concurso estará abierto de 1 julio 1974 a 31 diciembre 1975.

Octava. Integrarán el jurado calificador cinco historiadores especializados en la obra de fray Bartolomé de las Casas, los cuales serán seleccionados por la Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Uno de los miembros del jurado deberá ser ciudadano de la República Dominicana, otro de México, otro de España y los dos restantes de países miembros de la OEA. Los miembros del jurado no podrán participar en el certamen.

Novena. La Academia Dominicana de la Historia actuará como secretaria del concurso y el secretario de esa institución como secretario del jurado calificador, con derecho a voz pero sin voto.

Décima. La entrega del premio se realizará en abril de 1976 en una de las sesiones plenarias de la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos.

Undécima. Los originales de las obras, que no serán devueltos, deberán ser enviados en la forma que sigue: Concurso en homenaje a fray Bartolomé de las Casas, Academia Dominicana de la Historia, calle Mercedes, 50, Santo Domingo, República Dominicana.

Duodécima. El jurado calificador se reserva el derecho de declarar desiertos los premios establecidos en la base segunda si las obras sometidas no reúnen, a su juicio, las condiciones exigidas, o no alcanzan los niveles de calidad e investigación que reclama la índole del homenaje.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz; *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 198 (noviembre-diciembre 1974)

ESTUDIOS

Gobierno entre el Jefe del Estado y Las Cortes (2.ª parte), por Rodrigo Fernández Carvajal.
Casta, estamento y clase social, por Juan Ferrando Badia.
Principios, objeto y caracteres de la ciencia política en Santo Tomás (en el VII centenario del Aquinatense), por Emilio Serrano Villafañe.
Aspectos constitucionales del nuevo título preliminar del Código Civil, por Miguel Herrero de Miñón.
Las Casas y Francisco Vitoria (primera parte: Las Casas), por Teófilo Urdanoz, O. P.
La opinión pública como poder político de hecho, por Miguel Angel Medina Muñoz.

NOTAS

El poder político en la sociedad moderna, por Francesco Leoni.
Constitución e ideología, por César Enrique Romero.
La representación política en el actual régimen español, por José María Martín Oviedo.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. Secretario: Julio Cola Alberich.

SUMARIO DEL NUMERO 136 (noviembre-diciembre 1974)

ESTUDIOS

Panorama internacional: problemas inevitables y problemas que no lo son, por José María Cordero Torres.
La ONU, la descolonización y el neocolonialismo, por Camilo Barcia.
La crisis mundial de la energía, por Camille Rougeron.
Los intereses de España en la cuestión de Andorra, por Juan Aznar.
Relaciones internacionales y método, por Leandro Rubio García.
Etiopía: final del reinado de Haile Selassie (II), por Julio Cola Alberich.
La nueva ofensiva del comunismo mundial, por Stefan Glejdura.

NOTAS

Argelia y sus significados veinte años después, por Rodolfo Gil Benumeya.
Las Conferencias de Estados del Africa central y oriental, por Luis Mariñas Otero.
Cuenca del Plata: sexta Conferencia de Cancilleres, por José Enrique Greño Velasco.
El Sahara y la amistad hispano-árabe, por Julio Cola Alberich.
Estado ruso e Iglesia ruthena (III), por Angel Santos Hernández, S. J.
Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas ☆ Actividades ☆ Documentación internacional.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 650 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 12 dólares; otros países, 13 dólares; número suelto, 150 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

1950-1975

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

PROXIMAS NOVEDADES

Joaquín CASALDUERO: *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Segismunda».*

Cesáreo BANDERA: *Mimesis conflictiva (ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón).*

H. Salvador MARTINEZ: *El poema de Almería y la épica románica.*

Diego CATALAN: *Lingüística iberorrománica.*

Ludwig SCHRADER: *Sensación y sinestesia.*

Rafael FERRERES CIURANA: *Verlaine y los modernistas españoles.*

Vicente CABRERA: *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén.*

Germán ARCINIEGAS: *Páginas escogidas* (1932-1973).

Francisco JAVIER HERRERO: *Religión e historia en Kant.*

Pascual PASCUAL REGUERO: *Me'am Lo'ez, Ester.*





EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12



CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

JULIO CARO BAROJA: *Los majos.*

JESUS PARDO: *Richard Ford, viajero por la España del XIX.*

MARTA RODRIGUEZ: *La configuración plástica en «La corte de los Milagros».*

RICHARD P. MEUX: *El destierro interior.*

WALTER MIGONOLO: *La noción de «competencia» en poética.*

RICARDO GULLON: *Mitologías de la ciénaga.*

MARIO ARGENTINO PAOLETTI: *Un viajante en el paraíso.*

CRISTINA GRISOLIA: *La escalera.*

FRANCISCO BRINES: *El primer cervantista: Mayáns y Síscar.*



PRECIO DEL EJEMPLAR:
100 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO